الفصل الخامس

نظرية النقد الجديد

New Criticism

تشغل نظرية النقد الجديد اليوم موقعاً متميزاً في هذا الكتاب وفي عالم النقد الأدبي. فهي النظرية الوحيدة في هذا الكتاب التي لم يعد يمارسها النقاد، وبالتالي فهي ليست نظرية معاصرة، ومن جهة أخرى فإن نظرية النقد الجديد التي طغت على سائر النظريات الأدبية من أربعينيات إلى ستينيات القرن الماضي، قد تركت تأثيراً عميقاً على أساليب قراءتنا وكتابتنا الأدبيتين. و اندمجت أهم مبادئ هذه النظرية المتعلقة بالطبيعة وبأهمية وجود الدليل في النص– استخدام ما هو حقيقي ومدعوم بأمثلة محددة من النص لتمثيل التفسيرات الأدبية– بالطريقة التي ينطلق منها أغلب النقاد الأدبيين في قراءاتهم الأدبية بمعزل عن قناعاتهم النظرية. إذا كنت مختصصاً في اللغة الإنجليزية فمن المرجح أن تسلّم بالحاجة إلى دعم النص الشامل في فهم الأدب وذلك بسبب طغيان هذا النوع من التطبيقات على ساحة الدراسات الأدبية في المدارس الثانوية والكليات خلال العقود القليلة الماضية، وقد بثه النقاد الجدد في أمريكا باسم "القراءة المتمعنة". ولذا نجد أن لنظرية النقدالجديد حضوراً حقيقياً فيما بيننا وقد تستمر بهذا الحضور إلى وقت لاحق.

وعلى كل حال، فإن قلة قليلة من الدارسين على دراية بمساهمات نظرية النقد الجديد في الدراسات الأدبية، أو ما يسمى بالإطار النظري المؤسس للفصول التعليمية الذي تبنته. ولهذا السبب أعتقد أنه يجدر بنا أن نولي نظرية النقد الجديد اهتماما كبيراً شأنها شأن أية نظرية أخرى في هذا الكتاب. علاوة على ذلك، يتحتم علينا فهم نظرية النقد الجديد فهماً حسناً لنتمكن من استيعاب النظريات التي نشأت ردة فعل تجاهها. وكما سيتبين لنا في الفصول القادمة، فقد عارضت نظرية استجابة القارئ نظرية النقد الجديد في تعريفها للنص الأدبي وفي طريقة فهمها له، كما رفضت النظرية البنيوية تركيز نظرية النقد الجديد على العمل الأدبي المفرد بمعزل عن الأدب بشكل كلي وعن النتاجات الثقافية الأخرى. وكذلك تتناقض النظرية التفكيكية للغة و النظرية التاريخية الجديدة للدليل الموضوعي مع فرضيات نظرية النقد الجديد فيما يتعلق باللغة والموضوعية.

" النص في حد ذاته"

لكي نقدر إسهامات النظرية النقدية في الدراسات الأدبية خير تقدير، ينبغي أن نسترجع الصيغ النقدية التي حلت مكانها: النقد التاريخي القائم على سيرة الكاتب الذي انتشر في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وكان شائعا في تلك الأثناء تفسير النصوص الأدبية عبر حياة الكاتب وعصره للوصول إلى نية الكاتب ؛أي المعنى الذي أراده الكاتب للنص. وكانت تدقق رسائل الكاتب ومذكراته ومقالاته وكذلك سيرته الذاتية وما كتب عن حياته وكتب التاريخ بحثا عن قصد الكاتب. ويبدو النقد التاريخي القائم على سيرة الكاتب، في أرفع مستوياته، تدقيقا في السياق التاريخي القائم على سيرة الكاتب بدلا من التدقيق في النص. وقد وصف أحد أساتذتي السابقين هذا الأمر بقوله: قد يستمع الطلاب في محاضرة تتناول قصيدة "مقاطع رثائية" (١٨٠٥) Elegiac Stanza للشاعر ووردزوورث Wordsworth إلى وصف دقيق لحياته الشخصية، والثقافية، وعائلته،وأصدقائه، وأعدائه، وعشيقاته،وعاداته، ومعتقداته الفكرية وتجاربه "وهنا نفهم المقصود بالمقاطع الرثائية". وسيروى لهم كل هذا دون قيام أي شخص بمن فيهم المحاضر بفتح الكتاب والنظر إلى القصيدة نفسها. أو قد يرى دارسو الأدب أن النص الأدبي هو مجرد ملحق للتاريخ باعتباره مفسراً "لروح العصر" الذي كتب فيه، لا بوصفه قطعة فنية تستحق البحث في حد ذاتها. أما نقاد النظرية الجديدة، فإن كل ما يستحوذ على اهتمامهم هو القصيدة ليس إلا.

و أصبح " النص في حد ذاته" شعاراً تبذل نظرية النقد الجديد فيه جهداً لتحويل انتباهنا نحو العمل الأدبي بوصفه مصدر الدليل الوحيد في التفسير. وناقش نقاد النظرية الجديدة ما تتمتع به حياة الكاتب وعصره والروح السائدة في عصره من أهمية عند مؤرخي الأدب، ولكن هذا كله لا يقدم أية معلومة لنقاد الأدب تعينهم في تحليل النص ذاته. ووضحوا بادئ الأمر أن الإلمام الدقيق بحياة الكاتب عادة ما يكون أمراً صعب المنال. فليس بمقدورنا الاتصال بـ ويليام شكسبير William Shakespeare وسؤاله عن الطريقة التي يود أن نفسر بها تردد هاملت Hamlet في تنفيذ أوامر طيف والده، علماً أن شكسبير لم يترك لنا أي شرح لما كان يقصده. ولو افترضنا أنه قد ترك لنا شرحا لما كان يرمي إليه، كحال الكثير من المؤلفين، فكل ما يمكننا معرفته من هذا الشرح هو ما كان يطمح لتحقيقه وليس ما حققه بالفعل، وهذا أشد خطورة. إذ إن النص لا يرتقي تارةً إلى مستوى قصد الكاتب، كما قد يكون أعمق وأغنى وأشد تعقيداً مما يدركه الكاتب تارةً أخرى، وقد يختلف معنى النص كليا عن المعنى الذي أراده الكاتب تارة ثالثة. ولذا فإن معرفة قصد الكاتب لا تخدمنا في فهم النص ولهذا السبب ابتكر نقاد النظرية الجديدة مصطلح "المغالطة المقصودة" للإشارة إلى الاعتقاد الخاطئ بأن ما يقصده الكاتب مطابق لمعنى النص.

وبما أننا لن نعثر على معنى العمل الأدبي اعتماداً على نية المؤلف، فإننا كذلك لن نستطيع إيجاد معناه اعتماداً على استجابة القارئ الشخصية. لأن أي قارئ نأخذه بعين الاعتبار،قد يستجيب لما يقدمه النص وقد لا يستجيب البتة. لذلك فإن مشاعر القراء وآراءهم عن النص ناتجة عن ارتباطات شخصية بتجارب سابقة وليست ناتجة عن النص ذاته. فقد أتعامل مع شخصية والدة هاملت فقط لمجرد شعوري تجاه والدتي، وقد أعتقد أنني حللت الشخصية الأدبية بشكل صحيح. وهذا النوع من الاعتقاد هو ما يصفه نقاد النظرية الجديدة بـ "المغالطة الانفعالية"

للنص. وعلى حين يخلط المعنى الانفعالي بين النص وأصله، فإن الآثار الانفعالية تخلط أيضاً بين النص وآثاره ؛أي المشاعر الناتجة عنه. كما يقودنا المعنى الانفعالي إلى ردة فعل انطباعية (إذا لم يستسغ القارئ إحدى الشخصيات تكون هذه الشخصية شريرة برأيه) وربما يقودنا إلى ردة فعل نسبية (يعني النص كل ما يعتقد القارئ أنه يعنيه). والفوضى هي النتيجة النهائية لهذا التطبيق الذي لا يضع معايير محددة لتفسير الأدب وتقييمه، وبهذا ينحدر إلى مستوى نقطة الحبر التي يُسقط عليها المرضى النفسيون معانيهم الخاصة.

وعلى الرغم من حضور مصطلح "نية المؤلف" أو"استجابة القارئ" في القراءات النقدية الجديدة، إلا أنها لم تعتبر يوما مركزاً للتحليل. والطريقة الوحيدة التي نتأكد فيها من نية المؤلف أو استجابة القارئ لمعنى النص هي البحث الدقيق أو " القراءة المتمعنة" لكل ما تعرضه لغة النص ذاته من دلائل: الصور، والرموز، والاستعارات، والقافية، والوزن، ووجهة النظر، والمكان، والشخصيات، والحبكة ...إلخ وكل ما يشكل ويحدد العمل الأدبي وهو ما يعرف "بالعناصر الشكلية." وقبل أن نناقش آلية القراءة عن كثب يستحسن بنا أن نفهم ما يعنيه نقاد النظرية الجديدة بمصطلح "النص في حد ذاته" لأن تعريفهم للنص الأدبي مرتبط مباشرة بأفكارهم عن الطريقة المناسبة لفهمه.

يُعد العمل الادبي صالحاً لكل زمان، وعملاً مستقلاً بذاته، وفعلا شفهياً وفقاً لرؤية نظرية النقد الجديد. قد يختلف القراء وتختلف القراءات، ولكن النص الأدبي يبقى كما هو. فمعناه موضوعي كوجوده الفيزيائي على الصفحة، فهو مصنوع من كلمات ترتبط فيما بينها بعلاقات محددة — هذه الكلمات في هذا النسق—وهذه العلاقة الفريدة من نوعها تخلق تجمعا من المعاني لا يمكن صياغته مجدداً بأي مزج للكلمات. وتعين قراءة نقدية جديدة لقصيدة روبرت هايدن Robert Hayden "الممر الأوسط" (١٩٦٦) Middle Passage على إبراز قيمة القصيدة عن طريق شرح كيفية عمل تركيب المعاني في القصيدة، ولكنها لا تحل محل هذه التراكيب : فقصيدة "الممر الأوسط" هي فقط قصيدة "الممر الأوسط" وستبقى دائماً قصيدة "الممر الأوسط." نتيجة لذلك تؤكد نظرية النقد الجديد أن معنى القصيدة لا يمكن شرحه بمجرد إعادة صياغة القصيدة وهذا ما اصطلحت عليه نظرية النقد الجديد بـ "بدعة إعادة الصياغة". فمجرد تغيير بيت واحد، أو صورة واحدة، أو كلمة واحدة ستنتج وفق رأيهم قصيدة جديدة.

اللغة الأدبية والوحدة العضوية

تتأتى أهمية عناصر الصياغة والعوامل الشكلية في النص الأدبي من طبيعة "اللغة الأدبية" المختلفة كثيراً عن اللغة العلمية ولغة الاستعمال اليومي، كما ترى نظرية النقد الجديد. وتعتمد اللغة العلمية على المعنى الصريح للكلمة والتوافق بينها وبين ما ترمز إليه من أفكار، وهذا أيضًا ما يعتمد عليه جزء كبير من لغة الاستعمال اليومي. فاللغة

العلمية ليست محط اهتمام، ولا تحاول هذه اللغة أن تتجمل أو أن تثير المشاعر. فمهمتها لا تكمن في جذب الانتباه نحوها بل نحو العالم الفيزيائي فيها، إذْ تحاول وصفه وشرحه. أما اللغة الأدبية فعلى النقيض تماما، فهي قائمة على المعاني الإيحائية: المعنى الضمني، والمعنى المرتبط، والمعنى المقترح، والمعنى المحرك للعواطف، وظل المعنى. (على سبيل المثال، تعني كلمة "أب" "والداً"، ولكنها ترتبط "بالسلطة" و"الحماية" و"المسؤولية") . كما أن اللغة الأدبية لغة تعبيرية، تعمل على إيجاد التواصل بين النغمة والموقف والمشاعر. وغالبا ما تتضمن لغة الاستعمال اليومي كثيراً من الإيحاءات وتكون تعبيرية كذلك، إلا أنها تفتقد عموماً إلى الرقة والمنهجية لأن هدفها عملي بحت. وتسعى لغة الاستعمال اليومي إلى تحقيق أشياء معينة، بينما ترتب اللغة الأدبية المصادر اللغوية ضمن ترتيب خاص يتسم بكونه وحدة معقدة تخلق تجربة جمالية وعالماً جمالياً منفرداً بحد ذاته.

خلافاً للغة العلمية ولغة الاستعمال اليومي، فإن شكل اللغة الأدبية —اختيار الكلمات وترتيبها بشكل يخلق تجربة جمالية —لا ينفصل عن المضمون والمعنى. بعبارة أبسط: لا ينفصل معنى النص عن طريقة الوصول إلى هذا المعنى. فشكل العمل الأدبي، العظيم على الأقل، ومعناه يتطوران سوياً، ككائن متكامل حي معقد لا تنفصل أجزاؤه عن الكل. في الواقع نجد معيار الحكم لدى النقاد الجدد على جودة النص مبنياً على الوحدة المتكاملة فيه—التفاعل بين الأجزاء للوصول إلى المعنى الموحد — فإذا احتوى النص على الوحدة المتكاملة، تفاعلت جميع العناصر الشكلية فيه لتكوين موضوع العمل ومعناه كوحدة واحدة. ومن خلال الوحدة المتكاملة يقدم النص درجة التعقيد التي يجب أن يتمتع بها العمل الأدبي بوصفه يمثل تعقيد الحياة البشرية، كما يقدم النظام الذي يبحث عنه الإنسان بطبيعته. ثم نجد أن تفسير معنى النص وتقييم روعته الأدبية وجهان لعملة واحدة وفقا لآراء نظرية النقد الجديد، فعندما يبدأ النقاد بشرح الوحدة المتكاملة في النص فإنهم كذلك يبحثون في دواعي روعته الأدبية. دعونا نلق نظرة دقيقة على معايير القيمة الأدبية في الوحدة العضوية: التعقيد والترتيب.

إن ما يخلق درجة التعقيد في النص هو تعدد المعاني وتعارضها في النص بالنسبة لنظرية النقد الجديد. وهذه المعاني هي نتاج أساسي لأربع أدوات لغوية هي: التناقض، والتهكم، والغموض، والتوتر. "فالتناقض" باختصار هو عبارة تبدو مناقضة لنفسها ولكنها تعكس السير الواقعي للأمور في الحياة. كالتناقض المذكور في الكتاب المقدس بأنه عليك أن تفقد حياتك لكي تحصل عليها. بنظرة أولية نرى أن الأمور مناقضة لبعضها: كيف لك أن تحصل على شيء من خلال فقدانه! ولكن العبارة تعني أنه بتخليك عن أحد أنواع الحياة، حياة الجسد الفانية، تحصل على نوع آخر أكثر أهمية وهو حياة الروح الأبدية. و نرى كذلك تناقضاً مستمداً من تجاربنا اليومية في المثل الشعبي القديم الذي أجادت استخدامه المغنية جوني ميتشل Joni Mitchell في أغنيتها " سيارة أجرة صفراء كبيرة": "Big Yellow Taxi" "لا تدرك قيمة ما بين يديك إلا بعد أن تفقده." وكما هي حال الإشارة في الكتاب المقدس المذكورة أعلاه، فإن

هذه العبارة الشهيرة توضح أنه عليك أن تخسر شيئا (جسديا) للحصول عليه (معنويا). لاحظ النقاد الجدد تعارض الكثير من الوقائع الجسدية والروحية في الحياة، وأن التناقض مسؤول عن الكثير من التعقيد في حياة البشر وفي الأدب الذي يصورها.

تعني "السخرية" في أبسط أشكالها تقليل قيمة عبارة أو حدث بوساطة السياق الوارد فيه. ويقدم الوصف التالي لمشاعر رجل غني من رواية إيدث وارتون Edith Wharton "منزل الفرح" ١٩٠٥ House of Mirth نموذجاً لعبارة ساخرة:

> في إحدى ليالي الشتاء جاءت القسيسة إلى العشاء، وطلب منها زوجها تفقّد القائمة و التأكد من خلوها من "المطلقات" باستثناء اللواتي أعربن عن ندمهن بإعادة تزويجهن إلى الأغنياء المتخمين.(٥٧)

المعنى الساخر في هذا المقطع يكمن في نفاق الزوج: فهو يستنكر الطلاق إن لم يكن متبوعا بالحصول على ثروة مماثلة أو ثروة أكبر، لذا ما يستنكره حقا بالتستر خلف المبادئ الأخلاقية هو الانحطاط المالي. ونرى نموذجا آخر عن حدث ساخر في رواية توني موريسون Toni Morrison "العين الأشد زرقة" The Bluest Eye (1970) عندما حصلت بيكولا Pecola أخيراً على العينين الزرقاوين اللتين طالما انتظرتهما بفارغ الصبر. تحققت أمنيتها لأنها فقدت التواصل مع الواقع نهائيا لدرجة أنها رأت عينيها البنيتين زرقاوين.

ولكن نظرية النقد الجديد تقدر السخرية بمعناها الواسع، حيث توضح احتواء النص على وجهات نظر عديدة حول الشخصية ذاتها أو حول الحدث ذاته. ونرى مثل هذا النوع من السخرية حين قدمت لنا الكاتبة جين أوستن Jane Austen في روايتها "العقل والإحساس" Sense and Sensibility (1811) عدة وجهات نظر تستنكر من خلالها شخصية ويلوجبي Willoughby لما قام به من خيانة تجاه ماريان Maryanne: فإما أن نغفر له لأن تصرفه كان نتيجة خليط من الحب والفقر والضعف في الشخصية وهو ما كان دائم الشكوى منه، وإما أن نتعاطف معه لقسوة العقاب الناتج عن تصرفه، أو رؤية الطرق التي ساهمت بها حماقة ماريان المتعمدة لما يعانيه قلبها من ألم. ويعتبر تعدد وجهات النظر المحتملة شكلا من أشكال السخرية لأن مصداقية كل منها تقلل من مصداقية الأخرى. والنتيجة هي معان معقدة تعكس شدة تعقيد التجربة الإنسانية وتزيد من مصداقية النص. وعلى العكس من ذلك، لو قدمت شخصية ويلوجبي على أنها شخصية بسيطة شريرة دون تعقيد لأصبحت شخصية ماريان نموذجاً للضحية البريئة تماما، ولأصبح النص بالتالي عرضة لشكوك القراء التي قد تضع القارئ على مسافة من السخرية تجاه النص. لذا فإن التهكم الداخلي في النص وإدراكه لتعدد وجهات النظر يحميه من السخرية الخارجية الناتجة عن عدم تصديق القارئ له.

ينشأ "الغموض" في النص عندما تولّد كلمة ما أو صورة ما أكثر من معنى. على سبيل المثال ترمز آثار الندبة على ظهر سيث Sethe التي تشبه شكل الشجرة في رواية توني موريسون Toni Morrison "المحبوبة" Beloved إلى

المعاناة (تنتج "الشجرة" الضرب الوحشي، وتشير بالتالي إلى المصاعب في فترة العبودية) أو إلى الصبر (تعيش الشجرة لمئات السنين، والندبة ذاتها تؤكد قدرة سيث الجبارة على النجاة من أشد التجارب صعوبة) أو إلى التجدد (كما تفقد الشجرة أوراقها في الخريف لتولد من جديد في الربيع ، فإن لـ سيث فرصة صنع حياة جديدة في نهاية الرواية) يعتبر الغموض في اللغة العلمية ولغة الاستعمال اليومي أمراً سيئاً فهو مرتبط بعدم الوضوح والدقة. إلا أن الغموض في اللغة الأدبية مصدر من مصادر الإثراء والعمق والتعقيد الذي يزيد من قيمة النص.

أخيراً، تتولد درجة التعقيد في النص الأدبي عبر "التوتر" الذي يعني ترابط المتضادات. ينبعث التوتر في أبسط أشكاله من التداخل بين ما هو مجرد وما هو ملموس، من الأفكار العامة المندمجة في صور محددة. فنجد في مسرحية آرثر ميلر Arthur Miller "موت بائع متجول" (1949) Death of a Salesman ، على سبيل المثال، أن الصورة المرئية لمنزل ويلي Willy الصغير والمغمور بالضوء الأزرق والمحاط بالشقق الكبيرة بشكل يولد ضوءاً خانقاً برتقالي اللون، يرمز إلى الفكرة العامة لحياة المغمورين من ضحايا القوى الكبيرة الهائلة. وكذلك، تتضمن صورة ليندا لومان Linda Loman الملموسة وهي تغني لزوجها لكي يخلد إلى النوم ، الفكرة العامة للزوجة المضحية التي تكرس حياتها لمنزلها. وتعتبر هذه "الصور العالمية الملموسة" - الصور والشخصيات الخيالية التي تحمل معاني على المستوى الملموس حيث يكون معناها حرفياً ومحدداً، وعلى المستوى الرمزي حيث لها قيمة عالمية—شكلا من أشكال حدة توتر النص لأنها تحمل في طياتها عالمين متعارضين ، عالم جسدي وعالم رمزي بشكل يميز اللغة الأدبية. بعبارة أخرى يمثل كل من منزل آل لومان وشخصية ليندا أنفسهم كما يمثلون ما هو أكبر منهم.

تتولد حدة التوتر من القوى المتداخلة في النزاعات المتعارضة في النص، أي عبر التناقض والتهكم والغموض. يمكننا القول مثلاً : إن أحداث مسرحية "موت بائع متجول" تنشأ من حدة التوتر بين الواقع والوهم : بين الواقع القاسي لحياة ويلي لومان وبين الوهم النفسي الذي طالما حاول الهروب منه. تحافظ النزعات المتعارضة في النص على توازنها عبر تفاعلها بعضها مع البعض لإيجاد معنى ثابت ومتناسق. مثلا ، يكمن التوازن بين الواقع القاسي والوهم النفسي في مسرحية "موت بائع متجول" في المعنى التالي : رغبة ويلي الجامحة في تحقيق نجاح باهر على أنه بائع جوال وعلى أنه والد أيضاً لدرجة أن وسيلته الدفاعية الوحيدة أمام فشل الإنسان الحتمي في عالم البقاء فيه للأقوى هو الانغماس في الوهم الذاتي ، ولكن هذا الوهم زاد من فشله. وبالتالي نرى كيف يتغذى الواقع القاسي والوهم النفسي كل منهما على الآخر إلى أن يصبح الموت هو المهرب الوحيد.

وكما ذكرنا آنفا ، لكي يتسم العمل الأدبي بالعظمة ، فإنه يجب أن يُشحن بشدة توتر تسهم فيها جميع الأدوات اللغوية ، تحتاج إلى شيء من النظام .لذا يجب أن تنسجم المعاني المتعددة والمتعارضة في النص الناتجة عما في النص من تناقض وتهكم وغموض بمساهمتها المشتركة في الموضوع. "فموضوع النص" ومعناه التام ليس هو العنوان ذاته بل المحور وهو ما يقوم به النص تجاه العنوان. على سبيل المثال، تشترك رواية كيت تشوبين Kate Chopin

"العاصفة" (1898) The Storm و رواية ألبرتو مورافيا Alberto Moravia "المطاردة" (1967) The Chase في الموضوع الأساسي الذي يضع الزنا عنواناً له، ولكن باختلاف المعنى في كل قصة وما تتضمنه من معان أخلاقية ونفسية. فنجد في رواية تشوبين أن الزنا لمرة واحدة بشكل غير متعمد ساهم في تطوير الصحة النفسية وزواج الطرفين. فموضوع رواية "العاصفة" يناقش قضية الظروف الشخصية على عكس القوانين الجامدة باعتبارها محددات للصواب والخطأ ولما هو نافع وضار. وخلافا لذلك، نجد أن علاقة السيدة الشابة خارج إطار الزوجية في رواية مورافيا نتجت عن التباعد العاطفي بينها وبين زوجها. وبذلك يكون موضوع رواية "المطاردة" الزنا شكلاً من أشكال البعد العاطفي وبالتالي فهي مؤشر على انقطاع العلاقات الحميمة في الزواج. ونجد أن الموضوع هو شرح للتجربة البشرية، فإذا كان النص على درجة من العظمة نجد في موضوعه تعليقاً على القيم الإنسانية والطبيعة الإنسانية والظروف الإنسانية. بمعنى آخر، تتسم الأعمال الأدبية الهامة بتناولها لمواضيع ذات قيمة بشرية عالمية (أخلاقية وعاطفية).[١] فهي تروي لنا ما هو مهم عن ماهية الإنسان. فنحن قد لا نتوافق مع القضية التي تطرحها الرواية، إلا أنه ما يزال بوسعنا أن نرى هذه القضية وأن نحكم إذا كانت قضية ناتجة عن العناصر الشكلية بما يصنع وحدة النص المتكاملة، وهنا يكمن بيت القصيد في نظرية النقد الجديد.

ما تعنيه "القراءة المتمعنة" والتمحيص الدقيق في العلاقة المعقدة بين العناصر الشكلية وموضوع النص هو كيفية تشكيل الوحدة العضوية لنظرية النقد الجديد. نظراً للاعتقاد الشائع في نظرية النقد الجديد بإمكانية استيعاب النص الأدبي عبر استيعاب شكله (لهذا تتم الإشارة إليها في بعض الأحيان "بالنظرية الشكلية") ويكون الفهم الصريح لمصطلحات العناصر الشكلية غاية في الأهمية إلى جانب العناصر الشكلية التي ناقشناها مسبقا — الأدوات اللغوية من تناقض وتهكم وغموض وشدة توتر – علينا أن نشرح بشكل مختصر بعض أنواع اللغة المجازية الواسعة الاستخدام: الصور ، والرموز ، والاستعارات والتشبيهات.

"اللغة المجازية" هي اللغة التي لها أكثر من معنى حرفي محدد، أو معنى غير ذلك الحرفي. فمثلا عبارة "إنها تمطر قططا وكلاباً" It is raining cats and dogs هي عبارة مجازية تستعمل لتوضيح غزارة المطر. ولو أردنا تفسيرها حرفيا لأصبح معناها سقوط قطط وكلاب من السماء. فالصورة تتكون ، بشكل عام، كما يوضح استعمالنا للكلمات، من كلمة أو مجموعة كلمات تشير إلى ما نستقبله بحواسنا أو مستقبلات الحواس نفسها: الألوان، الأشكال، الأصوات، الإضاءة، الطعم، الرائحة، عوامل النص، درجة الحرارة وما إلى ذلك. ويمكن أن نعرفها على نحو أدق بقولنا: إن الصورة قد تكون مرئية فتصف الأشياء والشخصيات ومكان الحدث مثلما تتم رؤيتها بالعين المجردة، وهي شائعة جداً في تحليل النص الأدبي. وعلى الرغم من وجود المعنى الحرفي للصور إلا أنها تخلق محيطاً عاطفياً أيضاً؛ وصف الغيوم يعني أن الطقس غائم كما أنه قد يبعث شعوراً بالحزن.

حين تتكرر الصورة مرارا وتكرارا في النص فمن الأرجح أن لها قيمة رمزية. و"الرمز" هو صورة لها معنى حرفي ومجازي، قيمة عالمية حقيقية، كالمستنقع في رواية أرنست هيمنجواي Ernest Hemingway "نهر كبير بقلبين"، Big, Two-Hearted River. فالمستنقع هو مستنقع بالمعنى الحرفي للكلمة — رطب، فيه أسماك وكائنات بحرية أخرى، وتحتاج لحذاء و معدات خاصة لصيد السمك — ولكنه يرمز ويشير إلى شيء آخر: المشاكل العاطفية التي يعجز البطل عن مواجهتها. ويسهل عادة اكتشاف الرموز العامة. فالربيع مثلا، عادة ما يرمز إلى التجدد والشباب: والخريف عادة يرمز إلى الموت والاحتضار، والنهر يرمز إلى رحلة الحياة. وهكذا نجد أن خواص الرمز تكون مشابهة لخواص الفكرة المجردة التي تعبر عنها. فمثلا يرمز النهر إلى الحياة؛ لأن كليهما متجدد وماض في تقدمه ومجراه، وكلاهما له منبع ونقطة نهاية. علاوة على ذلك فالنهر يغذي الحياة بالمعنى الحرفي: تحيا فيه كائنات حية وتشرب منه كائنات أخرى.

والسياق الذي يوفره النص يساعدنا في اكتشاف معنى الرمز. ونعود مجددا إلى مثال هيمنجواي والمستنقع، ونظراً لتشابه المستنقع والمشاكل العاطفية – كلاهما يصعب التعامل معه لاحتوائه على مطبات مجهولة قد تكون خطرة ومتعبة – فإن موقف البطل في مواجهة المستنقع مشابه لموقفه في مواجهة مشاكله العاطفية وهو التجنب التام. وهذا التشابه يزودنا بمعلومات عن المعنى الرمزي للمستنقع. أحيانا يمثل سياق النص كل ما نملكه وبالتالي يصعب اكتشاف بعض الرموز الخاصة أو التي يقتصر معناها على مؤلفها. فقد نشك في صورة قبعة صوفية ليلكية مثلا أن لها قيمة رمزية في قصة معينة لأنها تتكرر وتلعب دورا هاما في التأثير على القيم المجردة كالحب والوحدة والقوة، ولكن إذا أردنا أن نكتشف القيمة الرمزية لهذه البقعة علينا أن نستنتج وظيفتها في المعنى الكلي للنص. وبالطبع فإن تفاعل الرمز مع المعنى الكلي للنص هو خط الأساس في نظرية النقد الجديد، وبالتالي فليس مهما تطابق تحليلنا للرموز الخاصة في النص مع مقصد الكاتب. وما يهم حقا هو أن يكون تحليلنا للرموز الخاصة في النص كتحليلنا للعناصر الشكلية فيه وسيلة لدعم ما يعرف بمغزى النص.

أما "الاستعارة" فمعناها مجازي فقط خلافا للبعد الثنائي للرمز– له معنى حرفي ومجازي. والاستعارة هي مقارنة بين شيئين مختلفين يأخذ فيها أحدهما من الآخر خواصه. فمثلاً عبارة " أخي جوهرة" هي استعارة، وبالتأكيد تفتقد المعنى الحرفي. ولو لم تكن كذلك، لكانت تعني أن أمي قد وضعت حجراً من الكريستال وتصدرت أغلفة كل الجرائد والمجلات في البلاد لهذا العمل البطولي. والمعنى المجازي في العبارة، وهو معناها الوحيد، هو أن أخي يمتلك خواص الجوهرة؛ أي إن له قيمة عظيمة، مثلا. وبالتالي "هو جوهرة" تستعمل لتعني " هو شخص عظيم." وخطوة صغيرة تنقلنا من الاستعارة إلى "التشبيه" وهي إضافة كلمة "مثل" أو "كاف" التشبيه أو أية أداة تشبيه أخرى. وعبارة " أخي كالجوهرة" أو عبارة "أخي ثمين كالجوهرة" هي عبارات تشبيه تعقد ذات المقارنة التي تعقدها

الاستعارة المستمدة منها. إلا أن التشبيه أضعف لأن الربط بين فكرة "الأخ" وفكرة "الجوهرة" أدنى مرتبة من حيث القوة والوضوح.

وحان وقت تطبيق أدوات نظرية النقد الجديد ورؤية أساليبها في الميدان العملي. فدعونا نقرأ بتمعن قصيدة لوسيل كليفتون Lucille Clifton "هناك طفلة في الداخل" There is a Girl Inside (١٩٧٧):

قراءة نقدية جديدة لـ قصيدة "هناك طفلة في الداخل"

هناك طفلة في الداخل

هناك طفلة في الداخل
متهيجة كالذئب.
فهي لن تذهب بعيدا
وتترك هذه العظام
لامرأة عجوز.

هي شجرة خضراء
في غابة من الحطب اليابس.
هي فتاة خضراء
في قصيدة شاعر قديم.

لقد انتظرت
بصبر الراهبة
للظهور الثاني،
حيت يتحول شيب رأسها
إلى زهر الشباب

ويحصد أحباؤها
العسل والزعتر
وتتوحش الغابات
من هذا التعجب الفظيع.

يخبرنا عنوان القصيدة وهو كذلك السطر الأول فيها أن "هناك طفلة في الداخل" والسطران الأخيران في المقطع الأول اللذان يشيران إلى " عظام" "امرأة عجوز" فنعرف مباشرة أن المتحدث هو امرأة مسنة لا تزال روح الشباب تنبض بداخلها. وبالتالي فشدة التوتر المحورية في القصيدة تدور حول الصراع بين الشباب والتقدم في السن و بين ما تشعر به المتحدثة داخليا وبين ما تبدو عليه خارجيا. ويشكل هذا التوتر بنية القصيدة كاملة عبر التحول في اللغة بين عنفوان الشباب ("فتاة"، "متهيجة"— "متحررة جنسياً— " شجرة خضراء"، فتاة خضراء"، و "زهر") مع لغة الشيخوخة والوهن ("عظام"، " امرأة عجوز" "الحطب اليابس" — خشب جاف قديم يستعمل لإيقاد النار— " شاعر قديم"، و الشيب") . تروي لنا القصيدة ويدور البعد القصصي فيها حول امرأة تحلم بعودة شبابها و "الظهور الثاني" لشبابها، وهو ما تنتظره "الفتاة في الداخل" على الرغم من كل "العظام" و" الشيب". وبالتالي قد نفترض أن محور القصيدة هو تناقض الشباب الدائم. (الشباب الدائم هو فكرة متناقضة لارتباط الزمن بالشباب، من منطلق علم الأحياء، حيث ينتج عن التقدم في الزمن تقدم في العمر). دعونا نقم بدراسة دقيقة للعناصر الشكلية في القصيدة لاكتشاف طبيعة المحور الأساسي وكيفية بناء القصيدة.

وبإلقاء نظرة كاملة على القصيدة،فإن أول ما نلحظه هو انتهاء التحول بين صور الشباب وصور الشيخوخة في السطر الرابع من المقطع الثالث. وتتكون الأسطر الخمسة الأخيرة ،التي تتضمن المقطع الأخير بالكامل،من صور للشباب،والخصوبة،والحيوية الجنسية،وهي تحرك روح الشباب التي تؤمن أن باستطاعتها التغلب على الشيخوخة: " الزهر" و " الأحباء" و " يحصد" و" العسل والزعتر" و " الغابات" و " متوحش" و"تعجب". هل هناك ما يؤكد نصر الشباب على الشيخوخة في القصيدة أكثر؟ وكما نلاحظ في نظرتنا على القصيدة كلها قلة استعمال علامات الترقيم، وهذا يعني حرفيا قلة الوقفات و الاستراحات في القصيدة. مجموع النقاط (التوقفات) المستعملة في المقطعين الأول و الثاني هو خمس نقاط، وفاصلة واحدة (وقفة) في المقطع الثالث،ثم لا نجد أية علامة ترقيم في المقطع الأخير سوى النقطة المشيرة إلى نهاية القصيدة. تخلو السطور الستة الأخيرة من علامات الترقيم بعد الفاصلة الموجودة في المقطع الثالث. توحي ندرة استخدام علامات الترقيم وقلة الفواصل والوقفات بالتسارع والإثارة والقوة،وبالتالي تؤكد فكرة تغلب الشباب على الشيخوخة في المقطع الأخير.

وبما أننا بدأنا بالنظر في العناصر النحوية في القصيدة،دعونا نلق نظرة على الأفعال المستخدمة. أولا، نلاحظ أن المتكلمة استعملت أفعال الحركة القوية:الفتاة في الداخل " لن تذهب بعيدا"، " تستطيع التحول" و"سيحصد أحباؤها". إن استخدام أفعال الحركة يعزز فكرة قوة الفتاة ونشاطها،فهي قوية لدرجة أنها تستطيع الحصول على ما تريده. وأعتقد أن استخدام عبارة "لقد انتظرت" في المقطع الثالث يدعم فكرة استعداد الفتاة في الداخل إلى الظهور من جديد. فالعبارة ليست" الفتاة تنتظر" والتي قد توحي بأن مدة الانتظار ستستمر إلى وقت غير

محدد، بل عبارة " الفتاة انتظرت" توحي بأن مدة انتظارها ستنتهي قريبا جدا. في هذا السياق، نذكر التشبيه "متهيجة كالذئب" فالذئب حيوان قوي يقاتل للحصول على مبتغاه وعادة ما ينتصر. (مثلا لن تتضمن عبارة "متحمسة كأرنب" المعاني ذاتها).

هل هناك أية صور مرتبطة بالفتاة بداخلها؟ وهل تسهم في صياغة محور القصيدة؟ "الفتاة شجرة خضراء" تفيد هذه الكناية في غرضنا فهي توحي بالفصول المتجددة كالربيع والصيف وهي فصول التجدد والوفرة. كما أنها تحمل معنى التجدد الحتمي، فهي صورة مستمدة من الطبيعة. الشجرة التي ماتت طيلة فصل الشتاء مثل "عظام" المرأة العجوز، و مثل " الحطب" أزهرت من جديد. لذا، فإن قوة التجدد في "الشجرة الخضراء" بداخل الشجرة الميتة في فصل الشتاء ترتبط بقوة التجدد في "الفتاة الخضراء" بعدها بسطرين. ومثلما كان باستطاعة الشجرة الخضراء " أن تتحول .../إلى الزهر" كان الأمر كذلك بالنسبة للفتاة الخضراء التي تنتظر بداخل المرأة العجوز.

وكذلك ترمز عبارة " فتاة خضراء" إلى أن الفتاة تنقصها الخبرة، و ساذجة، ولم تعتد على العالم بعد. وهذه الصفات تناسب التشبيه "صبورة كراهبة" في السطر الثاني من المقطع الذي يليه. وكما هو معلوم عند الكثيرين، فإن الراهبة تقطع وعدا على نفسها بالطهارة والزهد والطاعة، أي أنها تتخلى عن العالم المادي، عالم الجسد. وهنا تشكل صورة الراهبة جسراً يربط بين الفتاة البسيطة والمرأة العجوز، فهؤلاء الثلاثة معزولون بشكل أو بآخر عن عالم الجسد. وكما تنتظر الراهبة جزاءها بكل صبر –الظهور الثاني للسيد المسيح– كذلك تنتظر كل من المرأة العجوز والفتاة بداخلها جزاءهما : الظهور الثاني للشباب.

وهل هناك في القصيدة ما يدعم الرابط بين المرأة العجوز المتحدثة وبين الفتاة الشابة بداخلها أيضا؟ فلنعد النظر إلى لغة المقطع الأخير، حيث سوف "يحصد" الشباب الذي "أزهر" في المقطع السابق. فالسطور الختامية عادة ما تحمل معاني هامة وثمة صور غنية في هذه السطور بالتحديد. وكما قلنا سابقا ينتصر الشباب على الشيخوخة في هذا المقطع، وهذا ما حدث، ففي هذا المقطع ترى المتكلمة الفتاة التي ظهرت من جديد تمارس حاجاتها الجنسية في الغابة. وبعض الكلمات مثل "يحصد" و " عسل" و" زعتر" توحي بالغموض فهي تدعم الروابط بين الشباب والشيخوخة. بالإضافة إلى ما تحمله من دلالات على حيوية الشباب الجنسية فهذه الكلمات ترمز إلى أعمال متعلقة بفصل الخريف وبالتالي تشير إلى المرأة العجوز.

يتم الحصاد عادة في نهاية فصل الخريف عندما تنضج النباتات تماما، لا عندما تكون "خضراء" أو يافعة "كالفتاة الخضراء" في الداخل. ويحمل العسل والزعتر المعنى ذاته، فكلاهما محصول يتم حصاده. والعسل هو ما يصنعه النحل من غبار الطلع بعد أن يتم حصاد غبار الطلع هذا. وتقوم النحلات بدورها في صنع العسل من خلية النحل التي صنعتها مسبقا. والزعتر عشبة عطرية تستعمل لإضافة النكهة على الطعام ويجب أولا تجفيف هذا العشبة

قبل استعمالها. والمقطع هنا يحمل في هذه الاستعارات دمجا بين الشباب والشيخوخة. وتحتمل كلمة " الحطب اليابس" في المقطع الثاني أكثر من معنى ضمن هذا السياق. وكما ذكرنا آنفا، "الحطب" هو خشب مجفف يستعمل لإيقاد النار. ولكن حقيقة سرعة اشتعال الحطب ترتبط بالعواطف الجياشة التي "تشتعل" كذلك بسرعة كبيرة. ومن هذا المنطلق، يمكننا القول بأن الشباب والشيخوخة يشتركان في قوة العواطف الجياشة.

ولننظر إلى ما توحي به "نبرة" القصيدة فيما يتعلق بعلاقة الشباب بالشيخوخة، فهي نبرة المتحدث أو صوته، وهي تعبر عن موقف المتكلم تجاه ما يقوله وتجاه القارئ. فالمتكلم امرأة مسنة. فهل ينبغي أن تكون نبرتها كئيبة أو خفيفة الظل؟ متعبة أو حيوية؟ رسمية أو غير رسمية؟ كيف نصفها؟ بداية، نجد أن استعمال اللهجة العامية – "متهيجة" للتعبير عن الحاجة الجنسية في السطر الثاني وكلمة " الفظيع" في المقطع الأخير– يوحي بأن النبرة المستعملة يعتريها الهزل وتبتعد عن الهيبة ،وهي صفات الشباب. وكذلك طريقة التلاعب بالكلمات في المقطع الثالث: "الظهور الثاني" الذي انتظرته "الراهبة" يشير إلى ظهور السيد المسيح الثاني وإلى "تجدد" النشوة الجنسية للمرأة العجوز.

إن اللغة العامية وحس الفكاهة في حديث المتكلم يخلقان جواً بعيداً عن الرسميات، وتعمل الأسطر القصيرة في القصيدة على مضاعفة هذا الجو حيث نشعر أن المرأة تجري محادثة معنا عبر غياب السمات التقليدية كالأحرف الكبيرة والوزن والقافية. وبالتالي يمكننا القول: إن نبرة المتكلم البعيدة عن الجدية والرسميات، خلقت مزيجاً من الشباب والشيخوخة: الشابة التي تنظر بازدراء إلى كل ما هو رسمي، والمرأة العجوز التي نشأت في كنفه. بعبارة أخرى، نحن نعلم أن الفتاة التي في داخل المتكلمة لها حضور هام حيث يمكننا : سماع صوتها الفتي في صوت المرأة العجوز. وتوحي نبرة الصوت في السطر الأخير إلى أن هذا الصوت حتماً هو صوت الفتاة والمرأة العجوز معاً، وكل منهما تشير إلى جسدها الجذاب حين تقولان "من هذا التعجب الفظيع."

أعتقد أنه يحق لنا صياغة مغزى القصيدة بالشكل التالي: مغزى القصيدة "هناك طفلة في الداخل" ليس مجرد تعبير عن الحقيقة القديمة "الأمل منبع خالد في النفس الإنسانية،" بل هو تحول من هذه الحقيقة إلى حقيقة جديدة تساويها في الأهمية "الشباب منبع دائم في النفس الإنسانية." فالقصيدة تبين أن التقدم في العمر هو حصاد من نوع آخر، وهي القدرة على تقدير عطايا الشباب التي نحملها بداخلنا كما تحمل الفاكهة الناضجة البذور، وبالتالي تشعر بروح الشباب على الرغم من تقدم العمر بك. ثم إن موضوع القصيدة الذي يشكل بنيتها الأساسية هو الصراع بين الشباب والشيخوخة. ونستنتج أن القصيدة تتمتع بالوحدة المتكاملة لأن العناصر الشكلية ساهمت في رسم الموضوع الأساسي، أي أن شكل القصيدة ومضمونها لا يفترقان. إضافة إلى ذلك، وعلى الرغم من مظهر القصيدة الذي يوحي بأنها بسيطة بشكل لطيف وساحر، نجد أن تحليل الوحدة المتكاملة فيها يكشف عن تعقيدات

غير متوقعة في العناصر الشكلية. وسنبرر هذا بقولنا على لسان نظرية النقد الجديد: إن قصيدة "هناك طفلة بالداخل" هي قصيدة أدبية ذات حبكة، متوحدة، وهي عمل فني معقد يناقش محوراً إنسانياً عالمياً غاية في الأهمية.

نظرية النقد الجديد، نقد جوهري وموضوعي

آمل أن توضح قراءتنا لقصيدة كليفتون ما تسعى نظرية النقد الجديد توجيه أنظارنا إليه، وهو ما نسميه بالعناصر الشكلية في النص التي تسهم في كشف موضوع القصيدة وشرح الطريقة التي يتكون بها المحور عن طريق استعمال العناصر الشكلية. حيث يعتقد النقاد الجدد أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي تضمن لنا تحديد قيمة النص. كما يعتقدون أن بقاءهم ضمن حدود النص، يسمح للعمل الأدبي بتزويدنا بالسياق الذي نفسر النص ونقيمه من خلاله. سأقدم لكم مثالا جليا، مثلا في تحليل قصيدة كليفتون، اقتصرت مناقشة كلمة "متهيجة" على المعنى العام والشعبي للمصطلح كونه المعنى الوحيد الذي يناسب سياق القصيدة الكلي. وقد نجد معاني أخرى في قاموس ويبستر الجديد Webster's New Universal Unabridged Dictionary مثل: "وقح"، "سوقي"، "امرأة تحب المشاكل"، "ومتسول يهدد الناس". لو كان أي من هذه المعاني يغني النص بإضافة بعد جديد للمحور لكنت حللته كجزء من الغموض في القصيدة. ولكني تجاهلتها جميعا لأنها لا تلائم محور القصيدة الكلي. لذا، يجري تحديد معنى الكلمة التي تحتمل أكثر من معنى ليس باستخدام القاموس، بل بالنظر إلى سياق القصيدة الكلي، وهو الفاصل الوحيد في تحديد معنى الكلمة أو معانيها المتعددة.

وكذلك لم نقل إن كليفتون شاعرة أمريكية أفريقية، كما أن قراءتي تخلو مما يدل على أصولها. إلا أن ناقداً أمريكياً من أصول إفريقية لابد أن يتطرق إلى مساهمة هذه القصيدة في التقليد الأدبي الأمريكي الأفريقي، ولكن تبعا لنظرية النقد الجديد، فإن دور الدلائل التاريخية هامشي في تقييم الوحدة العضوية للقصيدة وقيمتها العالمية. (انظر الفصل ١١ والفصل ١٢ "النقد الأمريكي الأفريقي" و "النظرية النقدية في حقبة ما بعد الاستعمار" لمناقشة الخواص التمييزية في مبدأ "العالمية").

ختاما أقول: إنني لم أسع لتحليل الحالة النفسية للشاعرة وذلك لعدم وجود ما يستحق ذلك في القصيدة — إلا أن قراءة نقدية تقوم على التحليل النفسي قد تحلل بعض الكلمات مثل " ذئب" و "عظام" و"حطب" و "مستعمل" و" يخترق" و "متوحش" لإثبات ما يكمن في القصيدة من خوف من العنف وتدمير النفس خلف الصور الجنسية. فالحالة النفسية للشاعرة لا تدخل ضمن نطاق محور القصيدة الرئيس وهي منفصلة عن فهمنا لهذا المحور. ويعتقد بعض النقاد أن النص يستحق مناقشة عناصره النفسية والاجتماعية والفلسفية لأن هذه العوامل أساسية في النص وفي الحبكة أيضًا من قصيدة الشاعر ويليام فوكنر William Faulkner "وردة لـ إيميلي" A Rose for Emily

(١٩٣١) أو قصيدة الشاعر إدجار آلان بو Edgar Allan Poe "القلب الواشي" The Tell-Tale Heart . وفي حالات كهذه يركز النقاد اهتمامهم على هذه العناصر لما لها من دور في تشكيل محور القصيدة (أو الإساءة للمحور سلبا إذا كان النص مشوها). بعبارة أخرى، لا يتجاهل النقاد الأبعاد الاجتماعية والنفسية والفلسفية الهامة في النص: فهم يحولونها إلى قيم جمالية. ولذلك فهم يعاملون المضمون النفسي والاجتماعي والفلسفي للنص معاملتهم للعوامل الشكلية. أي ما تضفيه هذه العناصر من قيم جمالية على النص. وبهذه الطريقة يصرح النقاد أن تفسيرهم للنص نابع من النص ذاته.

يطلق النقاد الجدد على ممارساتهم النقدية اسم النقد الجوهري؛ لأن تفسيرهم للنص يعتمد أساساً على سياق النص ولغة النص وذلك ليوضحوا أن النظرية النقدية الجديدة تبقى دائماً ضمن حدود النص. وعلى النقيض من ذلك، تطلق المدارس النقدية التي تستعمل الجوانب النفسية والاجتماعية والفلسفية في دراساتها النقدية — جميع المدارس النقدية الأخرى باستثناء هذه النظرية— على نفسها اسم النقد الخارجي، فهي تذهب بعيداً خارج حدود النص بحثاً عن الوسائل التي تسهم في تفسير النص. كما تطلق النظرية الجديدة على نفسها اسم النقد الموضوعي؛ لأن تركيزها يقع على العناصر الشكلية في النص — كل ما يجري تفسيره— وتؤكد كيف يتحتم علينا تفسير النص.

التفسير الأفضل والأوحد

يرى النقاد الجدد، على اعتبار أن النص وحدة مستقلة ذات معنى ذاتي ثابت، أن أفضل وأدق تفسير لأي نص هو التفسير الذي يقدمه النص ذاته: هو الذي يشرح بأفضل أسلوب معنى النص وكيفية وصول النص إلى هذا المعنى، بصيغة أخرى، هو ما يفسر الوحدة المتكاملة في النص على أتم وجه. ولهذا السبب غالباً ما كانت تبدأ مقالات تفسير النصوص الأدبية، في فترة ازدهار نظرية النقد الجديد، بالاستعانة بإحصائيات تتعلق بتفسير نقاد آخرين تناولت توضيح النقص في جميع القراءات السابقة — كأن تحذف الصور والمشاهد الهامة وكانت عاجزة عن حل التوتر في النص— وينسب هذا إلى عدم وجود فهم كلي وشامل لمحور النص . بعبارة أخرى، عليك إثبات أن جميع القراءات السابقة للعمل الأدبي ناقصة بشكل أو بآخر ، وبالتالي تفسح المجال أمام قراءتك الخاصة لتثبت جدارتها.

وفي ظل التركيز الشديد الذي تبديه نظرية النقد الجديد تجاه التفاصيل الدقيقة في النص، فمن المفهوم أن طرقهم تعمل بمستوى أداء عال على القصائد والقصص القصيرة، فكلما قصر النص زادت القدرة على تحليل عناصره الشكلية. أما في النصوص الطويلة، كالقصائد الطويلة والروايات والمسرحيات، تلجأ القراءات النقدية الجديدة إلى تحديد دورها في تحليل جانب ما (و بعض الجوانب) كالصور مثلا، (أو نوع واحد من أنواع

الصور، كصور الطبيعة)، أو دور الراوي، أو الشخصيات الثانوية، أو وظيفة الزمن في العمل، أو طريقة الإضاءة والظلام في مكان الحدث، أو غير ذلك من العناصر الشكلية الأخرى. وبكل تأكيد، عند تحليل أي من العناصر الشكلية يجب أن نبرز دوره الهام في تطور محور النص وبالتالي مساهمته في وحدة النص بشكل كلي.

ومن المرجح أنك قد توصلت إلى صياغة فكرة عن إسهامات نظرية النقد الجديد في الدراسات الأدبية بغض النظر عن تقبلك أو عدم تقبلك لمبادئ نظرية النقد الجديد التي ناقشناها في هذا الفصل. حيث باءت بعض مبادئ النظرية الجديدة ومصطلحاتها بالفشل. على سبيل المثال، يؤمن عدد قليل فقط من نقاد عصرنا الحالي باستقلالية النص عن تاريخه وثقافته، أو بوجود معنى وحيد مستقل له. وتقريبا لا أحد يستعمل كلمة توتر للإشارة إلى التداخل بين الصور الملموسة والأفكار المجردة. إلا أن نظرية النقد الجديد نجحت في تحويل تركيزنا نحو العناصر الشكلية للنص وعلاقتها بمعنى النص وهو ما يتضح في طريقة دراستنا للأدب اليوم على اختلاف النظرية المستعملة. أياً كانت النظرية المستعملة في تحليل النص، فنحن نلجأ دائما إلى تعزيز كلامنا بأدلة ملموسة من النص، الأدلة التي عادة ما تجذب انتباهنا نحو العناصر الشكلية. وباستثناء بعض التفسيرات التفكيكية المتعلقة باستجابة القارئ، فغالبا ما نعمد إلى التوصل إلى تفسير أدبي يدنو من مبدأ النص باعتباره وحدة متوحدة.

ومن المضحك حقا أن الخدمة التي قدمتها النظرية النقدية للأدب — التركيز على النص في حد ذاته— كانت السبب وراء فشلها. حيث تقلصت نظرية النقد الجديد بشكل كبير في أواخر الستينيات من القرن الماضي تبعا للاهتمام المتزايد آنذاك بالمضمون الفكري للنص، تقريبا لدى جميع المدارس النقدية الأخرى، واهتمامهم بالطريقة التي يعكس فيها النص ويوثر أيضا على المجتمع، وهو ما عجزت نظرية النقد الجديد عن تلبيته بإصرارها على تحليل النص بوصفه مادةً جمالية معزولة عن العالم وتحمل معنى وحيدا لا غير.

تساؤل النقاد الجدد حول النصوص الأدبية

بما أن نظرية النقد الجديد تركز على المعنى الوحيد للنص و منهجه الوحيد في إنشاء ذلك المعنى، فليس من المفاجئ أن لائحة الأسئلة التي طرحها النقاد الجدد حول النصوص الأدبية يجب أن تتألف من سؤال معقد واحد فقط:

> أي تفسير وحيد للنص يؤسس وحدته المتكاملة بشكل أمثل؟ بكلمات أخرى، كيف تعمل عناصر النص الشكلية و المعاني المتعددة التي تنتجها هذه العناصر معا لدعم الموضوع، أو المعنى الكلي للنص؟ تذكر، العمل العظيم يكون له موضوع ذو أهمية إنسانية عالمية. (إن كان النص طويلا لتقديم جميع عناصره الشكلية، فبإمكانك أن تطبق هذا السؤال على ناحية أو عدة نواح من شكله، مثل المخيلة، وجهة النظر، المكان، أو ما شابه. . .)

نطرح هذا السؤال لنقدم تفسيراً نقدياً جديداً بغض النظر عن النص الأدبي المتناوَل. فعلى الرغم من اعتقادهم بمعنى النص الموضوعي الوحيد، فمن الجدير بالملاحظة أن النقاد الجدد نادرا ما يتفقون حول تحديد ذلك المعنى أو كيفية عمل النص لإنتاج ذلك المعنى. بدلا من ذلك، كثرت التفسيرات المختلفة للنص ذاته. كما في كل حقل، حتى خبراء النقد الجدد المتمرسون اختلفوا حول معنى أعمال أدبية معينة. هدفنا هو استعمال نظرية النقد الحديثة للمساعدة على إغناء قراءتنا للنصوص الأدبية، و لمساعدتنا على رؤية العمليات المعقدة لعناصره الشكلية بطرق جديدة و تقديرها، ومعرفة كيفية عمل هذه العناصر على تكوين المعنى.

التفسير الآتي لرواية "جاتسبي العظيم" لإف سكوت فيتزجيرالد يقدم مثالا عما قد تؤول إليه قراءة نقدية من منطلق نظرية النقد الجديد. لقد اكتشفت ما أعتقد بأنه موضوع الرواية — الحنين الإنساني— من خلال تحليل الصور في النص، إذ إن القوة الجمالية و العاطفية لتلك الصور تجعلها البعد الأكثر وضوحا و قابلية للتذكر في الرواية. بعد ذلك فحصت عناصر شكلية أخرى في النص — بالتحديد، التشخيص و المكان وعناصر الأسلوب— لتحديد ما أدعي أنه موضوع الرواية: ذلك الحنين غير المحقق هو جزء لا يتجزأ من الحالة الإنسانية. لقد أوليت اهتمامي لنظرية النقد الجديد بالزمان و المكان التاريخيين الموصوفين في هذه الرواية فقط كما يتبديان باعتبارهما موضوعاً يسمو فوق المكان و الزمان التاريخيين، موضوعاً ذا أهمية إنسانية عالمية.

"أغنية الحنين الخالدة": قراءة من وجهة نظرالنقد الجديد لرواية "جاتسبي العظيم"

يفشل العديد من قراء رواية "جاتسبي العظيم" (١٩٢٥) لإف سكوت فيتزجيرالد في ملاحظة الجمال الأخّاذ للصور البيانية في الرواية. في الحقيقة، إن نوعية الصور المؤرقة و الحزينة في الرواية، تستحضر الأشعار الكئيبة للشاعر المفضل لدى الكاتب، جون كيتس John Keats. ومع ذلك فإن هنالك تحليلاً صغيراً حول كيفية تأسيس الصور لمعنى النص العام في رواية فيتزجيرالد الشاعرية جدا.

من الممكن القول: إن هذه الدراسة قد نتجت عن التركيز النقدي على رواية "جاتسبي العظيم" بوصفها تسجيلاً لوقائع عصر الجاز- تعليقاً اجتماعياً على فترة زمنية محددة في الماضي الأمريكي- التي لفتت الانتباه إلى القضايا التاريخية و نأت بها عن عناصر النص الشكلية. يتفق معظم النقاد على أن رواية فيتزجيرالد تقدم نقدا لاذعا للقيم الأمريكية في عشرينيات القرن العشرين، الفساد الذي يمثله استغلال ولفشايم، و فظاظة ميرتل و ازدواجية ديزي، و خيانة توم، و غش جوردان، و سطحية الشعب الأمريكي - الممثل بضيوف جاتسبي الطفيليين- الذين تتدهور أخلاقهم مع كل سنة تمر. هذا عالم يديره رجال مثل توم بوكانن و ماير ولفشايم، وعلى الرغم من تمركزهم على طرفي نقيض من القانون، فإن كلا منهما مفترس منهمك بمصلحته الخاصة و قادر على شق طريقه متجاوزاً أية عقبة أخلاقية للحصول على ما يريده. إنه عالم فارغ حيث الأنانية و السكر و الفظاظة الكثيرة، حيث تحول فن

الرقص الاجتماعي الراقي إلى "رجال كبار في السن يدفعون بفتيات صغيرات للخلف في دوائر عار أبدية" و "أزواج متفوقين يتمسكون ببعضهم بشكل عصري، و يبقون في الزوايا" (٥١ ؛ فصل ٣). و إنه عالم من الزوال و عدم الاستقرار. عائلة بوكانن للأبد "تنجرف هنا وهناك دون كلل حيثما وجد أناس أغنياء يلعبون البولو" (١٠ ؛ فصل١). تتنقل جوردان دائما بين الفنادق و النوادي ومنازل أناس أخرين. و حتى جورج ويلسون، بوسائله الضئيلة التي تقع تحت تصرفه، يعتقد أن بإمكانه حل مشاكله بسحب حصصه و التوجه غربا. السرية و العزلة هما الحاكمان بدلا من القيم السطحية مما يجعل السعي نحو مبادئ اجتماعية و أوقات جيدة فوق كل اعتبار. في الحقيقة، بإمكان المرء القول: إن "وادي الرماد" (٢٧ ؛ فصل٢) – الاسم الذي يطلقه نيك على أرض النفايات قرب مكان عيش جورج و ميرتل ويلسون– هو مجاز للفقر الروحاني لهذا العالم:

> مزرعة رائعة حيث ينمو الرماد نمو القمح على الحافات و الهضاب و الغابات القبيحة، حيث يأخذ الرماد أشكال المنازل و المداخن و الدخان المتصاعد و بالنهاية. . . الرجال الذين يتحركون بشكل خفي ويختفون عبر الجو المغبر. (٢٧ ؛ فصل٢)

يصور الكاتب بوضوح جيه جاتسبي على أنه شخصية رومانسية ذات صفات أسطورية، لذا فإن قدرا كبيرا من الاهتمام النقدي ينصب على التوتر السردي بين العالم الفاسد للرواية و بطلها. و بالنسبة لمعظم النقاد، فإن قدرة جاتسبي على أن يحلم و أن يكرس نفسه للمرأة التي تجسد ذلك الحلم، بما يتضمنه ذلك من غفلته عن حقيقة أنها لا تستحق إخلاصه، تمنحه "براءة" "يحافظ" عليها حتى النهاية (غالو ٤٣ Gallo). في الحقيقة، هناك إجماع نقدي كبير على رأي ماريوس بيولي بأن جاتسبي يمثل "طاقة مقاومة الروح" و "حصانة ضد التلوث الأخير" "للرخص و الفظاظة" (١٣). كما يصفها توم بورنام، "يبقى جاتسبي في شخصيته السليمة والكاملة، غير متأثر بالفساد الذي يحيط به" (١٠٥).[٢] بالنسبة لهؤلاء النقاد، تقوم براءة بطل الرواية بإدانة المجتمع الذي يدمره.

إن التركيز النقدي على أية حال يغض الطرف عن توتر مركزي أشد أهمية في الرواية من ذاك الذي بين جاتسبي و عالمه الذي يعيش فيه. لأننا لا نستطيع تجاهل الدليل النصي الواضح، حتى ولو أردنا أن نقارن جاتسبي مع المجتمع الذي يعيش فيه، سنجده يشارك مجتمعه شيئا من فساده على الأقل: على سبيل المثال، لقد كان ولفشايم يحميه و كانت ثروته نتيجة بيعه للكحول و العقود الزائفة.[٣] يبدو لي أن التوتر المركزي في النص بدلا من ذلك يقوم بين العالم المادي الفاسد الفظ الممثل في الرواية و في الصور الشعرية – الجمال الحزين و القوة العاطفية التي جعلته البعد الأكثر تذكرا وكشفا للرواية– المستخدمة كثيرا لوصف ذلك العالم. يبني هذا التوتر الرواية بغض النظر عن كيفية قياس البراءة أو الفساد المتعلقين بأية شخصية محددة، و هي محددة بموضوع ذي أهمية إنسانية عالمية تسمو فوق الفترة التاريخية التي كتبت فيها الرواية: يتجسد الموضوع في كون الحنين الانساني غير المحقق هو جزء من الحالة

البشرية، و يعمم على الجميع و لا مفر منه. كما سنرى، يستعمل الكاتب صور الحنين غير المحقق لوصف الشخصيات و المكان بغض النظر عن الغنى أو الفقر، الرقي أو السوقية، الفساد أو البراءة التي تمثله. إضافة إلى ذلك، تتصل صور الحنين غير المحقق غالباً مع صور الطبيعة، التي توحي بأن الحنين غير المحقق حتمي، كتغير الفصول على سبيل المثال. في النهاية، غالبا ما تكون لصور الحنين غير المحقق ميزة أبدية ثابتة في الرواية تؤكد كلا من عالميتها وحتميتها: لطالما كان الحنين غير المحقق و سيبقى جزءا من الحالة الإنسانية.

دعونا نبدأ بدراسة صور الحنين غير المحققة التي تحيك خيطا مشتركا بين الشخصيات التي تمثل عناصر مختلفة جدا من المجتمع. لإتمام هذه المهمة، سنحلل صور فيتزجيرالد الشعرية وفقا للطرق الثلاثة التي تعلم التشخيص في الرواية: (١) كحنين لجزء ضائع؛ (٢) كأحلام لتحقيق المستقبل؛ (٣) كحنين مبهم و غير معرف ومن دون هدف محدد.

نرى صور الحنين للماضي الضائع في الوصف الشاعري لديزي و لجوردان "الطفولة...البيضاء الجميلة" (٢٤؛ فصل١) في لويس فيل، حيث "تعلمت جوردان للمرة الأولى المشي فوق ملاعب الغولف في أوقات الصباح النظيفة الندية" (٥٥؛ فصل٣). هذا ماض رومانسي حيث تتذكر جوردان أنها مشت على "أرض ناعمة" "مرتدية تنورتها المزركشة... التي تطايرت قليلا مع الهواء" و حيث ديزي

> ارتدت اللون الأبيض، و كان عندها سيارة بيضاء صغيرة و كان الهاتف يرن طوال اليوم في منزلها و كان الضباط الشباب المتحمسون من معسكر تايلور يطلبون شرف احتكار تلك الليلة ليقضوها معها. "بأية طريقة، لساعة واحدة" (٧٩؛ فصل٤).

إنه عالم رومانسي عذري: "أوقات الصباح النظيفة، الندية،" "الأرض الطرية،" تنانير جديدة، أثواب بيضاء، سيارات بيضاء، هواتف ترن، ضباط شباب وسيمون. حتى الغبار على الأرض كان له ألق سحري: "مئات الأزواج من النعال الذهبية و الفضية خالطت الغبار اللامع" (١٥٨؛ فصل ٨).

و بالطريقة نفسها، يمتلئ وصف نيك للميدويست Midwest في شبابه بصور الحنين لماض شاعري. يقول وهو يتذكر رحلاته في القطار عائدا من مدرسته الداخلية والجامعة إلى المنزل:

> عندما كنا نغادر في ليل الشتاء ويبدأ الثلج الحقيقي، ثلجنا نحن، بالانتشار بجانبنا و يعكس وهجه على النوافذ، وتتحرك الأضواء الخافتة لمحطات ويسكونسن الصغيرة بنشاط جامح حاد يتغلغل فجأة في الهواء. أخذنا نفساً عميقا منه... مدركين بشكل لا يوصف لهويتنا في هذه المقاطعة...
>
> ذلك هو الغرب الأوسط خاصتي... يعيد ذكريات شبابي مع مصابيح الشوارع و أجراس عربة الجليد في الظلمة الباردة وظلال أكاليل زهور الإيلكس التي ترمي بها النوافذ المضاءة فوق الثلج. (١٨٤؛ فصل٩)

كما هي الحال في عبارات "أوقات الصباح النظيفة الندية"، و "الأرض الطرية"، و "الغبار اللامع" التي تصف أيام صبا ديزي و جوردان، فإن صور الطبيعة في هذا المقطع تثير ماضيا عذريا نظيفا لم ينل منه العالم الفاسد. عبارات مثل "الثلج الحقيقي، ثلجنا، بدأ يمتد بجانبنا و يلمع" و "تتحرك بنشاط جامح حاد تغلغل فجأة في الهواء" تستحضر فضاءات مفتوحة— نظيفة و بيضاء و لامعة— لا تنعش الجسد فحسب، بل الروح أيضا. يشير"الثلج الحقيقي" بالطبع إلى الكمية الهائلة من الثلج الأبيض النظيف الذي يتساقط في ويسكونسن ويدوم طوال الشتاء، على نقيض الثلج الملوث بالهباب الذي أصبح مسحوقاً تحت عجلات العربات في مدينة نيويورك. و لكن عبارة "الثلج الحقيقي" توحي أيضا بأن الحياة في الميدويست خلال فترة شباب نيك كانت أكثر واقعية و أكثر صدقا من المحيط الاصطناعي الذي ينسبه إلى حياته في سن الرشد. تتحقق هذه الفكرة من خلال صور مصابيح الشارع، وأجراس عربة الجليد، وأكاليل زهور الإيلكس، و النوافذ المضاءة التي توحي طبيعتها البهيجة بالأمان و الاستقرار لطفولة سعيدة.

في رواية "جاتسبي العظيم" حتى الصور الموجزة للحنين للماضي تحمل قوة عاطفية. على سبيل المثال، صورة جاتسبي الشاب و هو يعود لزيارة لويس فيل بعد رحيل ديزي، "يمد يديه بيأس و كأنه سيخطف خصلة من الهواء، لإنقاذ جزء من البقعة التي جمّلتها له "(١٦٠ ؛ فصل ٨)، و صورة لتوم بوكانن، "ينجرف للأبد ساعيا بقليل من الحزن للصخب الدرامي للعبة كرة قدم غير قابلة للاسترداد"(١٠ ؛ فصل١)، هي مؤلمة وتبقى في الذاكرة لأنها تنم عن فراغ لا يمكن ملؤه أبدا. و كالصور المستعملة لوصف شباب ديزي و جوردان ونيك، فإن هذه الصور لجاتسبي و توم تعيد عالما ضاع للأبد لأنه سيبقى ماضيا أبدا. لا يمكننا أن نرجع شبابا مرة أخرى، و عالم الماضي يتغير حتما مع الوقت كما يستنتج جاتسبي أخيراً.

قد تكون صور الحنين الأكثر قوة لماض مثالي زال نهائياً هي تلك التي تنتهي بها الرواية. عندما يكون نيك جالسا على الشاطئ في الليلة التي تسبق عودته إلى ويسكونسن، يفكر

> هنا الجزيرة القديمة التي ازدهرت يوما لعيون البحارة الهولنديين — فسحة خضراء نضرة للعالم الجديد. أشجارها المتلاشية، الأشجار التي أفسحت الطريق إلى منزل جاتسبي، كانت في يوم من الأيام تهمس إلى آخر و أعظم الأحلام البشرية ؛ لرجل عابر مسحور باللحظة عليه أن يحافظ على أنفاسه في حضور هذه القارة، مرغما على التأمل الجمالي الذي لا يفهمه و لا يرغب فيه، وجها لوجه مع الماضي في التاريخ مع شيء يتناسب مع قدرته على التعجب. (١٨٩ ؛ فصل٩)

في هذا النص، يأخذ حنين نيك طابعا شائعاً في أبعاد تاريخية عالمية: الحنين الفردي لأحلام الشباب الضائع والحب الضائع – مثل أمريكا، "ازدهرت مرة" ،"نضرة" و "خضراء"، بينما "نحبس أنفاسنا– ينغمس و يتبدى من خلال

الحنين "للتعجب السحري" لقارة أمريكا النظيفة الضائعة للأبد. مع تكرار كلمات مصاحبة لهذه الخسارة —"مرة،" و"اختفت،" و "مرة،" و "تدوم،" و "عابرة،" و "للمرة الأخيرة في التاريخ"— تحقق النهاية المطلقة و المفجعة.

تحيك أيضا صور الحنين غير المحقق خيطا مشتركا من خلال التشخيص و ذلك على شكل أحلام مستقبلية محققة. في بداية الرواية، على سبيل المثال، يحلم نيك بمستقبله الزاهر في مجال السندات التجارية، ويتجسد ذلك في الكتب التي اشتراها عن الأعمال المصرفية و الاستثمارات، ويسبق وصف ذلك الحلم مباشرة صور الطبيعة والعلاقة القوية معها:

> وهكذا مع أشعة الشمس و تفتق الأوراق النامية على الأشجار. . .كان لدي ذلك الإيمان الراسخ بأن الحياة تبدأ مرة أخرى مع الصيف.
>
> كان هناك الكثير مما يدعو للقراءة، و الكثير من الصحة الجيدة المستخلصة من هواء نقي ينعش النفس. لقد اشتريت دزينة من الكتب عن الأعمال المصرفية، و الاستثمارات والأئتمان في الأوراق المالية وزينت أحد الرفوف لدي بالأحمر والذهبي كأنها نقود جديدة خرجت لتوها من دار صك العملة، و تعد بكشف الأسرار اللامعة التي لا يعرفها سوى ميداس و مورغان و ماسيناس . (٨ ؛ فصل١)

تربط اللغة المستعملة لوصف الكتب– "جديدة،" و "تعد بكشف،" و "مشرقة،"– توق نيك للنجاح بتوق لحياة جديدة تولد في الربيع من خلال "أشعة الشمس،" و "تفتق الأوراق،" و "الهواء المنعش للنفس." علاوة على ذلك، فإن إدراج اسم الخبير المالي جيه بي.مورغان بين أسماء الشخصيات الأسطورية مثل ميداس وماسيناس يشبع المقطع بجو من الأسطورة والخيال، ويعزز فكرة أَنّ نجاح نيك ليس مضموناً، لكنه يحلم به ويتوق إليه مع أمل حالم يندمج مع جمال الربيع الموجع، و الذي يبدو طبيعياً مثله.

مع أن صورة الحنين غير المحقق لم تتطور بشكل رئيس على أرض الواقع، فإنها تربط وصف ميرتل وجورج ويلسون مع تصوير الشخصيات الأخرى التي تحلم بتحقيق أهدافها. و عندما يتوجه نيك و جاتسبي إلى مدينة نيويورك لحضور موعد على الغداء، فإنهما يمرّان بالسيارة عبر "وادي الرماد":

> لقد تجاوزنا بورت روزفيلت، حيث لمحنا السفن المتشحة باللون الأحمر في المحيط و أسرعنا بمحاذاة الحي الفقير المجاور للصالونات المظلمة المأهولة منذ الزمن الذهبي للقرن العشرين الفائت. حينها دخلنا وادي الرماد فأحاط بنا من كلا الجانبين و لمحت السيدة ويلسون تحدق في مضخة المرآب بحيوية تقطع الأنفاس في أثناء مرورنا. (٧٢ ؛ فصل٤)

تجهزنا لنلمح "وادي الرماد" من خلال كلا الحيين – اللذين يسبقانه وهما ليسا المناطق السكنية الغنية. يتضمن الأول أرصفة الميناء ؛ أما الثاني فهو حي فقير. و مع ذلك فإننا نرى في كليهما صورا للحنين غير المحقق. نرى في ميناء روزفلت " السفن المتشحة باللون الأحمر في المحيط ، " التي توحي بإمكانية الخوض في مغامرة مستقبلية ومتعة و فائدة ،أو تغيير على الأقل. نرى في الحي الفقير " الصالونات المظلمة غير المهجورة منذ الزمن الذهبي للقرن العشرين الفائت ، " تثير مجد الماضي و حماسته. بعد ذلك نرى ميرتل ويلسون، بصورتها في هذه اللحظة وهي " تحدق في مضخة الكراج ، " مجسدة الشوق لتحقيق المستقبل ،الذي من المحتمل أن يكون على شكل زواج من توم بوكانن ،الذي سينقذها من "وادي الرماد" و يوصلها إلى عالم السعادة و النعيم ،حسب اعتقادها. كونها " تحدق بحيوية تقطع الأنفاس" يؤكد صلتها مع الحياة ،و الربيع ،والطبيعة ،وذلك بمعارضة مباشرة "للناحية المقفرة من الأرض" (٢٧ ؛فصل٢) حيث تعيش، حيث الناس و الأشياء متشابهة و تبدو "باهتة كالرماد" في "الهواء المغبر" (٢٧ ؛ فصل٢).

على الرغم من أن جورج ويلسون واحد من هؤلاء الأناس "الباهتين كالرماد" ،الذين "يختلطون...مع لون الإسمنت" (٣٠ ؛فصل٢) في مرآبه ، فهو مفعم بالشوق لتحقيق المستقبل : عندما يرى توم و نيك يركنان السيارة في مرآبه ، "يقفز وميض من الأمل إلى عينيه الزرقاوين"(٢٩ ؛ فصل٢). هذه هي المرة الوحيدة التي يستعمل فيها فعلاً حيوياً في وصف جورج ، وهي المرة الوحيدة التي يذكر فيها بصحبة لون ما ، أو لون صحي على الأقل. من الجدير بالملاحظة أنه اللون الذي تربطه الرواية بأمل جاتسبي بشكل دائم : القصر الذي اشتراه ليبقى على مقربة من ديزي له "حدائق زرقاء" (٤٣ ؛فصل٣) و "مرج أخضر" (١٨٩ ؛فصل٩) ؛ لأشجاره "أوراق زرقاء" (١٥٩ ؛فصل٨) ؛ و عندما يجتمع هو و ديزي ، "تقبع خصلة شعر دافئة مثل لطخة من الطلاء الأزرق على وجنتها" (٩٠ ؛فصل٥). وعلاوة على ذلك ، فإن "بريق الأمل الدافئ" في عيون جورج يرن صداها مع "الضوء الرطب" الذي "غمر" القمر" الثياب المتشابكة فوق الأرض" لجاتسبي الشاب (١٠٥ ؛فصل٦) كما حلم بالمستقبل و هو في فراشه ليلا.

بالطبع ، فإن صور الحنين غير المحقق تخلق بعض التعابير الأكثر شاعرية عندما تستحضر أحلام جاتسبي بالمستقبل. على سبيل المثال ، بطل الرواية الشاب ، واقع في حب ديزي فاي و يتوق للحصول عليها ، مبهور بكل شيء عنها ، بما يتضمن ذلك المنزل الذي تعيش فيه هي و أسرتها.

> ما أضفى على منزلها جوا خانقاً ،هو أن ديزي كانت تعيش فيه.... ثمة لغز فيه قد أينع ،وإشارة إلى أن غرف النوم في الطابق العلوي كانت أكثر جمالا و روعة من أي غرف نوم أخرى ، حيث تجري نشاطات مفعمة بالفرح والنضارة عبر أروقته ، و قصص رومانسية ليست بالية لكنها نضرة وعطرة ،و قصص عن السيارات اللامعة لهذه السنة ،و عن الرقصات التي لم تذبل أزهارها بعد. (١٥٥- ١٥٦ ؛ فصل٨)

بما أن جاتسبي ، في هذا المقطع ، يحلم بنمط من الحياة غريب عنه إلى حد كبير و بعيد المنال على ما يبدو ، فإنه يجعله مثاليا تماما كما قام جوردان و ديزي و نيك وتوم بجعل ماضيهم الضائع مثاليا. إن عبارات "قوة مبهرة ،" و"غموض كبير ،" و "إشارة لغرف النوم ، "تخلق معا جوا من الحسية و الشعور بأن جاتسبي طفل صغير يلصق وجهه على واجهة محل حلويات توقا للحلوى التي يراها معروضة في الداخل ، هذا ما يقوم بفعله بالتحديد مجازيا. تخلق الصور هنا أيضا حسا بالخصوبة والإثمار الذي يتوق إليه والذي هو على وشك الحدوث قريبا ، كما رأينا في الكلمات "نضرة ،" و "مشعة ،" و "نقي و عطر ،" و "أزهار." في الحقيقة ، هذه هي قوة توق جاتسبي التي بإمكانها أن تحول "سيارات" إلى أشياء طبيعية : روايات الحب "العطرة" التي تحدث في بيت ديزي "للسيارت اللامعة لهذه السنة." إذا ، ليس من المفاجئ أن مثل هذا الشوق بإمكانه أن يفصل نفسه من مصدره الإنساني و يعيش لوحده ، كما يفعل عندما انسحبت ديزي من حياة جاتسبي خلال مواجهته مع توم في غرفة الفندق في مدينة نيويورك : "انسل الحلم الميت المتنازع عليه ، محاولا لمس ما لم يعد ملموسا ، يكافح بتعاسة ، بغير يأس ، نحو ذلك الصوت الضائع عبر الغرفة" (١٤٢ ؛ فصل٧).

واحدة من أكثر الصور المكررة و الجديرة بالملاحظة لشوق جاتسبي لتحقيق حلمه هي وقوف بطل الرواية لوحده على الشاطئ أمام قصره في لونغ آيلند وهو "يرتعش"(٢٦ ؛فصل١) تحت "فلفل النجوم الفضي" (٢٥ ؛فصل١) و يداه ممدودتان نحو "الضوء الأخضر الوحيد، الدقيق والبعيد" (٢٦ ؛فصل١) في نهاية حوض السفن الخاص بديزي. تستدعي هذه الصورة صورة أخرى ناقشناها من قبل : و هي صورة جاتسبي في لويس فيل بعد رحيل ديزي ، باسطا يده نحو ماضيه الضائع. لكن في هذه المرة تدمج صورة جاتسبي و هو باسط ذراعيه إلى الماضي مع الحنين للمستقبل ، الأمر الذي أصبح له سيان : الحصول على حب ديزي له و الذي قدم من لونغ آيلند لأجله. وصورة نهاية حوض السفن الخضراء التي تحمل معها الأمل ببدايات جديدة كالتي تجلبها خضرة الربيع. وعلى الرغم من أن الضوء الأخضر يبدو "دقيقا و بعيدا ،" فإن جاتسبي على النقيض أقرب إلى ديزي جغرافيا وماديا مما كان عليه قبل أن يفقدها.

لعل الصور الأكثر كثافة المستعملة لوصف شوق جاتسبي لتحقيق المستقبل ، تقع في وصف بطل الرواية الشاب و هو يتمشى في شارع لويس فيل مع ديزي حالما بالعظمة القادمة :

> كانت حينها ليلة باردة تحمل تلك الإثارة الغامضة التي تأتي مع التغيرين السنويين. كانت أضواء المنازل الهادئة تهمهم في الظلمة وكانت هناك حركة و نشاط بين النجوم. رأى جاتسبي من طرف عينه أن المباني على الأرصفة تشكل بالفعل سلّما يصعد إلى مكان سري فوق الأشجار— كان باستطاعته التسلق إليه ، لو تسلق وحده ، وحالما وصل هناك كان باستطاعته أن يمتص المادة التافهة للحياة ، الجرعة القابعة في حليب الروعة الذي لا يضاهيه شيء.

يتسارع خفقان قلبه كلما اقترب وجه ديزي الأبيض من وجهه. لقد علم أنه عندما قبّل الفتاة و ربط الرؤى غير المحكية المعرضة للفناء مع نفسها ،لن يفكر عقله مرة أخرى كعقل الرب. لذا انتظرلحظة أطول يستمع إلى رنين الشوكة التي ضُربت تحت إحدى النجوم. و قبّلها بعد ذلك. وما إن لمست شفتيه حتى تفتحت له كزهرة و حينها اكتمل التجسد. (١١٧ ؛فصل٦)

في هذا النص المميز ،تؤدي صورة الشوق غير المحدد وظيفتين على الأقل. فالوظيفة الأولى ،كما رأينا في حالة شوق نيك إلى النجاح المستقبلي ،تذهب الصورة هنا بالأحلام البشرية إلى مخاوف الطبيعة: "الحركة و النشاط بين النجوم" تبدو متعاطفة مع "الإثارة الغامضة" التي تشعر بها الشخصيات بسبب تغير الفصول،المتعلق بدوره بعتبة المستقبل الذي هم بصدده و الذي يتوق جاتسبي لعبوره. بكلمات أخرى، توحي الصور بأن الشوق البشري طبيعي و حتمي كالفصول. أما الوظيفة الثانية فهي تزاوج الصور بين النوعية الكونية لشوق جاتسبي — "الرؤى غير المحكية" للمستقبل الذي "يفكر به عقله...كعقل الرب" و يحلم "بابتلاع حليب العجب الذي لا يضاهى" — و "التجسّد" الفاني لهذا الشوق: ديزي. بمعنى آخر ،حتى عندما يصل الحنين البشري إلى شيء محدد و عادي كالرغبة في امرأة ، فإنه حقا تجسد لقوة كونية أكبر منا.

للحديث عن المادة بمصطلحات مختلفة قليلا نقول: حتى عندما نفكر فإننا نتوق لشخص محدد ،أو حدث ،أو شيء ،فإن شيئا أعظم من أنفسنا يغذي حنيننا بشيء متأصل في الطبيعة البشرية. في الحقيقة ،إن الصور الأكثر تكرارا للحنين غير المحقق المستعمل لتصوير الشخصيات هي تلك التي يكون فيها الحنين مبهما وغير محدد و ليس متعلقا بأي هدف محدد. على سبيل المثال ،يفسر تعليق نيك النوعية المبهمة لحنينه عند العبور من لونغ آيلند إلى مدينة نيويورك: "المدينة التي تُرى من جسر كوينزبورو هي دائما المدينة التي تُرى من أول مرة ،بوعدها الأول الجامح بالغموض والجمال في العالم" (٧٣ ؛فصل٤). لا أحد يخبرنا بأي نوع من الغموض و الجمال الموعود لأن نيك لا يعرف . إذ إن حنينه غير محدد. كل ما يعرفه هو أنه يريد شيئا جديدا و نقيا ("يُرى للمرة الأولى")، يثير ("الوعد الجامح الأول")، و مفرطاً ("كل الغموض و الجمال في العالم").

نرى ذلك النوع من الشوق المبهم في العديد من الصور للناس الذين ينظرون من النوافذ في الرواية. على سبيل المثال ،في نزهات نيك المسائية المتكررة عبر الحي الخامس ،يحدق نيك إلى نوافذ

سيارات التاكسي المسرعة ،المتجهة إلى حي المسارح... أشكال انحنت سوية في سيارات الأجرة وهي تنتظر ،وانطلقت الأصوات بالغناء ،وكان هناك ضحك على نكات غير مسموعة ، و أضاءت السجائر حدود حركات مبهمة في الداخل. (٦٢ ؛فصل٣)

يتوق نيك بالطبع ليكون جزءاً مما يراه ،ليشارك في الحماسة المرئية خلال نوافذ السيارات. لكنه يختبر ذلك النوع من الحنين عندما يكون واحدا من الناس الذين ينظرون إلى الخارج عبر النوافذ. وبينما ينظر من خلال نافذة شقة توم و ميرتل في أثناء حفلهما ، يفكر

فوق المدينة لا بد أن خط النوافذ الصفراء قد ساهم بحصته من سر الإنسانية مع المراقب العادي في الشوارع المظلمة، و لقد كنت ذلك المراقب أيضا، أنظر للأعلى و أتساءل. لقد كنت في الداخل والخارج، مسحورا و مصدوما في الوقت نفسه بتنوع الحياة غير المتناهي. (٤٠ ؛ فصل٢)

أنا لا ألّح إلى أن التجمع في شقة توم و ميرتل يجب أن يرضي نيك أو يقلل من شعوره بالوحدة. كما يشير هذا النص، فإنه يجعله يشعر مرة أخرى بأنه ينظر إلى الداخل من الخارج. إن هدفي بوضوح هو، في عقده الثالث من العمر، على نيك أن يلتقي أناسا يمكنه الحفاظ على رغبته بالانتماء إليهم. فانتماؤه هو شكل من الوحدة، لكنه ليس على يقين بمسببات وحدته؟ إنه يعلم فقط أنه مثل الموظفين اليافعين في واحدة من أكثر صور الروايات تأثيرا للحنين المبهم و غير المحقق: "الموظفون اليافعون المساكين الذين ينتظرون أمام النوافذ حتى يحين وقت العشاء الانفرادي في المطعم— الموظفون اليافعون في الغسق، يضيعون أكثر لحظات الحياة المحزنة من الليل والحياة"، (٦٢ ؛ فصل٣). علاوة على ذلك، إن صورة نيك و هو ينظر إلى الخارج من نافذة شقة توم و ميرتل متخيلا بأنه "المراقب العادي في الشوارع المظلمة...ناظرا للأعلى" إلى ضوئها الأصفر، يجعل الصورة عالمية. لا يقوم نيك بمجرد وصف حنينه المهم غير المحقق، بل الحنين المبهم غير المحقق "لكل رجل" أيضا —"المراقب العادي"- و بهذا يثير الحنين المبهم غير المحقق الذي نختبره جميعا.

من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن صورة الأذرع الممدودة، والتي تجسد، كما رأينا الحنين للماضي والمستقبل تتكرر للمرة الثالثة صورةً لحنين غير محدد في نهاية الرواية.

كان جاتسبي يؤمن باللون الأخضر، هو المستقبل المدهش الذي ينحسر أمامنا سنة تلو الأخرى. إنه يتملص منا إذا، و لكن ذلك لا يهم — غدا سوف نركض أسرع، نمد أذرعنا أبعد... و ذات صباح يوم جميل— وهكذا سنضرب، القوارب ضد التيار، عائدين للوراء دون انقطاع نحو الماضي. (١٨٩ ؛ فصل٩)

تصر الرواية هنا على الطبيعة العالمية لحنين جاتسبي. ضوء جاتسبي الأخضر و أذرعه الممدودة تصبح ملكنا: المستقبل "ينحسر أمامنا،" "يتملص منا،" لكن "سنركض بسرعة أكبر" و "نمد أذرعنا أبعد." و بالتحول إلى العالمية، يصبح حنين جاتسبي أيضا غير محدد :لبطل القصة، قد يمثل الضوء الأخضر ديزي ؛ أما لنا فقد يمثل أي شيء. لكن مهما كان ما يمثله، سنتابعه رغم أن حنيننا لن يتحقق أبدا. على الرغم من أننا نتوق للمستقبل، مع مقدمة قاربنا، نحن في الحقيقة، مثل جاتسبي، "عائدين إلى الماضي دون توقف". إن الماضي و المستقبل واحد في خلود الحنين البشري، وحنيننا غير المحقق هو "التيار" الذي "نتّجه" ضده بلا جدوى. لذا، بينما يجري تصوير عدد قليل من الشخصيات في رواية "جاتسبي العظيم" على نحو متعاطف، فإن حنينهم غير المحقق —الخبرة المشتركة مع بعضهم ومعنا، و كما يؤكد هذا النص— ممثل بحزن شديد.

صور الحنين غير المحقق هي أيضا واسعة الانتشار في الرواية، وهي تحيك هنا خيطا مشتركا عبر الطبقات الاجتماعية اليائسة. المثال الأول الجدير بالملاحظة يقع في وصف قصر جاتسبي، "علاقة هائلة بكل المقاييس— لقد كانت محاكاة فعلية لفندق المدينة في النورماندي، مع برج متطرف، تحت الأشواك الرفيعة من اللبلاب الخام" (٩ ؛ فصل١). حتى قبل أن نقابل جاتسبي، يوحي المكان الذي يعيش فيه بالحنين غير المحقق والذي يكمن في صميم وجوده. مثل جاتسبي، فإن قصره ضخم، "أمر هائل،" في محاولة ليكون شيئا ليس هو، شيئا يستطيع فقط أن يحاكي — فندق المدينة في النورماندي— تماما كـ " الأشواك الرفيعة من اللبلاب الخام" تثير صورة الصبي المراهق الذي يحاول أن يكون رجلا. البرج، المرتفع نحو السماء، يوحي أيضا بحنين لشيء أبعد مما هو متوفر الآن. علاوة على ذلك، يطل القصر على الخليج، مرة أخرى و كأنه يحن لشيء أبعد من نفسه، وهو يواجه، كما رأينا سابقا، الضوء الأخضر في نهاية شرفة ديزي، أيقونة الرواية للحنين غير المحقق.

إن المكان يخلق بشكل متكرر جوا من الحنين غير المحقق في الرواية و الذي يثير بيئة رومانسية عكس تلك التي تختبرها الشخصيات التي تقطن هذا المكان. على سبيل المثال، في وسط التوتر و النزاع في منزل عائلة بوكانن خلال زيارة نيك الأولى له — من الواضح أن توم و ديزي كانا يتقاتلان، تتطفل مكالمات ميرتل الهاتفية بإصرار خلال الغداء، تحاول جوردان دون خجل استراق السمع إلى جدال عائلة بوكانن في الغرفة المجاورة، يتحدث توم بوقار حول آرائه عن العنصرية — يجري وصف المكان بحرص من أجل الإنجاز الرومانسي الموعود، على الرغم من أن المكان لايفي بهذا الغرض.

> لقد دخلنا عبر رواق مرتفع إلى مكان ذي ألوان وردية زاهية يتصل بالمنزل بنوافذ فرنسية رقيقة على جانبيه. كانت النوافذ مفتوحة قليلا و تلقي أشعة بيضاء على المرج الذي بدا في الخارج كأنه نما قليلا داخل المنزل. هب نسيم عبر الغرفة، حرك الستائر إلى الداخل من جهة و إلى الخارج من جهة أخرى كأعلام باهتة، تدفعهم للأعلى نحو كعكة الزفاف المتجمدة في السقف، و بعد ذلك تموجت فوق السجادة الأرجوانية، بحيث تلقي ظلا عليها كما تفعل الريح بالبحر. (١٢ ؛ فصل١)

يوحي كل شيء في هذا المكان بالتجديد و الأمل و الرضا. الغرفة التي يدخلها نيك ملونة "بلون وردي،" البيئة التقليدية للرضى الرومانسي. النوافذ المفتوحة "المشعة باللون الأبيض"، "العشب النضر،" ووصف السقف كأنه "كعكة زفاف متجمدة" يثير الأمل ببدايات جديدة: العذرية، والربيع، وحفلات الزفاف. بالإضافة إلى أن الإشارات لكعكة الزفاف و الخمر، توحي بالاحتفال و تحقيق الآمال. النتيجة النهائية للتنافر بين الرضا الذي يحققه المكان وعدم الرضا الذي تختبره الشخصيات ضمن ذلك المكان هو جو من الحنين غير المحقق، كما تصف قصيدة الشاعر كوليريدج البحار القديم، على الرغم من أنها أقل رومانسية، على قاربه الهادئ: "ماء، ماء في كل مكان حيث، \لا توجد نقطة واحدة للشرب" (١٢١- ٢٢ .II).

يُشبع المكان الموصوف بصور عن الانسجام و النقاء و الوفرة، حتى إن أكثر المشاهد فظاظة مشبعة بمشهد من الحنين غير المحقق الذي يشتاق لجمال سماوي ويختلف بسخرية عن الحدث الحالي. على سبيل المثال، الشقة التي يحتفظ بها توم لمواعيده الغرامية مع ميرتل، حيث كانا يستقبلان أصدقاء ميرتل المزعجين والفظين الذين يفرطون في الشرب، تقع في "كعكة بيضاء طويلة من الشقق السكنية"(٣٢ ؛ فصل٢) كما أن الشقة مليئة بالأثاث المنجد الذي يعرض "مشاهد لسيدات يتأرجحن في حدائق قصر فيرساي" (٣٣ ؛ فصل٢). عندما يرافق نيك توم و ميرتل إلى شقتهما، يلاحظ أن الحي الخامس يبدو "دافئا ومريحا، شبيها ببيئة رعوية لدرجة أنه لن يتفاجأ إن رأى ذات يوم أحد صيفي قطيعا كبيرا من الخرفان البيضاء في الحي فترة الظهيرة" (٣٢ ؛ فصل٢). "كعكة بيضاء طويلة،" "سيدات" على أرجوحات، "حدائق،" "فيرساي،" "دافئ و مريح،" "رعوي،" "ظهيرة يوم أحد صيفي،" "قطيع كبير من الخرفان البيضاء" —هذه لغة شاعرية، لغة كثيفة، رضى، سعادة، و وفاق. مرة أخرى، التنافر بين مشهد حفل السكر الفظ والعنيفة — تعثّر الضيوف في المكان؛ ملاحظات ميرتل والسيدة ماكي المعادية للسامية و النخبوية و البذيئة؛ توم وميرتل يتجادلان؛ توم يكسر أنف ميرتل— والوفرة الرعوية للغة الوصفية المذكورة آنفا تخلق بيئة من الحنين غير المحقق للحياة كما ينبغي، الحياة كما نريدها أن تكون، الحياة بالطريقة التي لا نريدها.

يخلق التنافر بين الشخصيات الفظة و المكان الذي ينم على الوئام و الصفاء حسّاً من الحنين غير المحقق و هو مهم بشكل خاص في وصف حفلات جاتسبي. مثل النقود التي اشترى بها قصره، فالنقود التي ينفقها جاتسبي على حفلاته المفرطة تأتي من أعمال إجرامية لها علاقة بماير وولفشايم، الشخصية الأكثر شرا والأكثر فظاظة بين الشخصيات. و كما يشير نيك، فإن ضيوف جاتسبي "يتصرفون" بفظاظة شديدة، "وفقا لقواعد سلوك التسلية في المنتزهات" (٤٥ ؛ فصل٣). على الأغلب، الكل فظ و بغيض. إنهم يثرثرون بلا رحمة حول مضيفهم، حيث إن قلة منهم قد قابلوه أو اهتموا لمقابلته. و الحشد نفسه، على درجات مختلفة من هيستيريا السكر، يُقدم له في كثير من الأحيان عرضا مخمورا من قبل أحد أعضائه. هناك، على سبيل المثال، امرأة شابة "تشرب" الكوكتيل "بشجاعة " و"ترقص وحدها على الكنفا لتؤدي عرضا" (٤٥ ؛ فصل٣)؛ "يوحي أنها فتاة صغيرة صاخبة تفسح المجال لأية إثارة لتنفجر ضاحكة" (٥١ ؛ فصل٣)؛ وسائق ثمل لدرجة أنه حين تهوي سيارته في حفرة بجانب الممر، "بعنف فاقدة إطارا" (٥٨ ؛ فصل٣)، لا يدرك بأنه قد توقف عن الحركة؛ وفتاة ثملة اضطرت لوضع "رأسها في بركة من الماء" (١١٣ ؛ فصل٦) لتتوقف عن الصراخ.

على أية حال، يوصف المكان بطريقة رومانسية للغاية: "لقد كانت هناك موسيقى تنبعث من بيت الجيران عبر الأمسيات الصيفية. في حدائقه الزرقاء ذهب الرجال و الفتيات و أتوا مثل العث بين الهمسات والشمبانيا و النجوم" (٤٣ ؛ فصل٣). "القمر غير المكتمل يأتي كالعشاء الجاهز " (٤٧ ؛ فصل٣)، وحتى المشروبات بدت ساحرة: "جاءتنا

صينية الكوكتيل عبر الشفق"(٤٧ ؛فصل٣)، وعلى "الطاولات المزينة بالمقبلات اللامعة،اللحم المطبوخ بالبهارات والموضوع أمام سلطات بتصاميم زاهية،و حلويات،ولحم ديك رومي ساحر بلون ذهبي" (٤٤ ؛فصل٣). فإذاً يوصف المكان على أنه مشهد رعوي تماما —"حدائق زرقاء،" "همسات،" "نجوم" — في مملكة أسطورية حيث القمر بطريقة سحرية ما ظهر "قبل الأوان"؛ حيث "جاءت" صينية الكوكتيل نحو هؤلاء الذين يرغبون بشربه؛ و حيث الطعام "ساحر."

علينا بالطبع أن نتذكر أن نيك هو الراوي،إذ إننا نرى مكان الرواية من خلال عينيه. لذا، من المنطقي أن نستنتج من هذه المشاهد حيث يختلف المكان و الحدث أن الحنين غير المحقق هو حنين نيك. إنه يحن إلى عالم من الجمال الرعوي كالعالم الذي كان يعرفه عندما كان شابا في ويسكونسن،لكن ذلك العالم لم يعد موجوداً. التأثيرات المشتركة لسن الرشد،والحرب العالمية الأولى،وعدم وجود هدف في حياته أزالته من أمامه. ولكن الرخاء يخلق احتمالات رومانسية. ما قاله نيك عن جاتسبي ينطبق عليه أيضا: "لقد كان مدركا بشكل كبير للشباب و اللغز الذي يحفظ الثراء و يبقيه" (١٥٧ ؛فصل ٨). يتوق نيك للاحتمالات الرومانسية التي يراها في عالم الثراء على الرغم من أن معظم الناس الذين يعيشون في ذلك العالم لا يرون،أو يسلمون بديهيا، بقيمته الشاعرية.

كما توضح هذه الأمثلة،فإن الصور المؤرقة لرواية "جاتسبي العظيم" تخبرنا بأن الحنين غير المحقق هو عالمي وحتمي. ليس من المهم من نكون أو ماذا نملك،فليس بإمكاننا أن نبقى راضين:سوف نتطلع حتما إلى شيء آخر. بإمكاننا أن نربط ذلك الحنين بشيء و نعتقد بأننا نحنّ لشيء ما قابع في ماضينا أو في مستقبلنا، أو بإمكاننا ألا نربط ذلك الحنين بشيء، وفي هذه الحالة سنختبره مثل قلق مبهم. إنه نوع القلق الذي يرسل إسماعيل إلى البحر في رواية الكاتب ميلفيل "حيث تكون الكآبة،فإنه نوفمبر الماطر في روحه (٢١). ولكن، بشكل أو بآخر،لا مفر من الحنين غير المحقق. حتى في تلك الظهيرة عندما التقى جاتسبي بديزي أخيرا و "توهج" "بصحة جيدة" (٩٤؛فصل ٥) لأنه علم أنها لا تزال تحبه، "لا بد من أنها كانت هناك لحظات ...عندما اختفت ديزي من أحلامه— ليس بسبب خطئها ولكن لأنه ...لا يمكن لأي قدر من نار أو نضارة تحدي ما سوف يختلج داخل القلب الكئيب لرجل ما" (١٠١ ؛فصل ٥).

إن حس الحتمية هذا،الشعور بأن الحنين غير المحقق متأصل في الحالة الإنسانية،معزز في الرواية بنوعية ساكنة من صور الحنين غير المحقق. كل واحدة من الصور التي حللناها— في الحقيقة، أغلب الصور في الرواية— تبدو متواجدة في حاضر خالد،لوحة ثابتة،متجمدة للأبد كصورة العشاق المنقوشة على الجرة الإغريقية في قصيدة الشاعر كيتس المشهورة: "عاشق جريء، أبدا، أبدا، أبدا لا تستطيع تقبيله،\على الرغم من الاقتراب من الهدف— ومع ذلك، لا تحزن؛ ليس بإمكانها أن تذبل،على الرغم من أنك لا تملك المباركة،\ستبقى تحب للأبد،وستبقى

هي جميلة!" (١١. ١٧-٢٠). و كما الثراء "يبقي و يحافظ" للأبد على "الشباب و اللغز" (١٥٧ ؛ فصل ٨) فإن الحنين غير المحقق يبقى و يستمر للأبد لذا فهو يستمر. دعونا نلق نظرة على صورتين للحنين غير المحقق بحيث توضحان هذه النوعية من الخلود بشكل محدد.

عندما يحضر توم و ديزي أخيرا واحدة من حفلات جاتسبي، تنجذب ديزي، عند بداية الحفل، برؤية "إحدى مشاهير الأفلام،" " امرأة جميلة، بالكاد على هيئة شكل بشري تجلس تحت شجرة خوخ بيضاء" مع المخرج "منحنيا باتجاهها" (١١١ ؛ فصل ٦). في نهاية المساء، يلاحظ نيك بأن "المخرج و نجمته" "لا يزالان تحت شجرة الخوخ البيضاء...ووجهاهما...يتلامسان عدا عن شعاع رفيع من ضوء القمر بينهما" (١١٣ ؛ فصل ٦). يقول، "لقد خطر لي بأنه قد كان ينحني ببطء شديد نحوها كل الليل للحصول على هذا القرب"(١١٣ ؛ فصل ٦). هذه صورة عن الحنين— حرفيا، انحناء جسدي تجاه هدف الرغبة— و الذي يبدو بأنه يوجد في بعد ما خارج الزمن، كاللحظة المتجمدة للأبد على جرة كيتس. تبدو الشخصيات بالكاد تتحرك خلال الليلة، والنوعية الخالدة للصورة تزداد بالغيبية من التفاصيل المصورة: المرأة هي "بالكاد شكل بشري،" النباتات الوحيدة الظاهرة هي "شجرة الخوخ البيضاء،" و الضوء الوحيد هو "شعاع رفيع باهت من ضوء القمر."

نرى لوحة مشابهة للحنين غير المحقق عندما ينتظر توم و نيك و جاتسبي خارج منزل بوكانن ليوصلوا ديزي و جوردان إلى مدينة نيويورك، ويرون على مسافة بعيدة مركباً شراعياً.

> على صوت الإشارة الخضراء، ساكنا في الجو الحار، يزحف مركب شراعي صغير ببطء نحو البحر النقي... .التفتت أعيننا لبراعم الأزهار، و المرج الدافئ، و القمامة المليئة بالأعشاب الضارة حيث كان يعيش كلب قرب الشاطئ. تحركت أجنحة القارب البيضاء بعكس خط السماء الأزرق. وأمامنا كان المحيط المليء بالأصداف و الجزر المباركة الكثيرة. (١٢٤ ؛ فصل ٦)

الحنين غير المحقق الممثل هنا هو الحنين للنعيم، الحنين للفرار من العالم الحقيقي. إن الإصرار على ذكر الحركة البطيئة جدا للقارب في هذا المقطع القصير (لقد "زحف ببطء" و"تحركت أشرعة القارب البيضاء ببطء")، والمسافة البعيدة التي تبدو بين القارب و اليابسة (من حيث تقف الشخصيات، يبدو "شراعاً صغيراً واحداً")، و الألوان الكلاسيكية للمنظر البحري (أجنحة بيضاء تواجه السماء الزرقاء) تجمّد هذه الصورة كالطلاء المتجمد على اللوحة. إن حس الخلود الذي توحي به هذه الصورة يتزايد من خلال نوعيتها الأسطورية: العالم "النقي" و "الهادئ" الذي يبحر فيه القارب يتناقض بحدة مع العالم الحقيقي الذي يقف فيه توم و نيك وجاتسبي "بحره... الساكن،" و"المرج الدافئ،" و"مكان القمامة المليء بالأعشاب الضارة حيث كان الكلب يعيش قرب الشاطئ"؛ يتحول شراع القارب إلى "أجنحة بيضاء"؛ ووجهته أسطورية نحو اللامكان، "الجزر العديدة المباركة."

من المثير للاهتمام أن نلاحظ في هذا السياق أن الوقت يبدو ساكنا في قلب الرواية، عندما يجتمع جاتسبي و ديزي، اللذين تمثل علاقتهما الحنين غير المحقق. الساعة على رف موقد نيك— و التي يسند جاتسبي رأسه إليها، تقع، ويمسكها بيديه— "معطلة "(٩١ ؛فصل ٥): ويتوقف الوقت. و كما يستمر المشهد، يتوقف الوجود الزمني لجاتسبي، أيضا: إنه "يركض مثل الساعة المربوطة" (٩٧ ؛فصل ٥). و عندما يجلس هو و ديزي بصمت معا في الغسق، "بعيدين" (١٠٢ ؛فصل ٥) عن العالم الحقيقي حيث يمر الزمن، البعد الزمني الذي يسكنانه يتناقض بحدة مع حركة العالم الحقيقي في الخارج: "في الخارج كانت الريح صاخبة و...كانت الأضواء تشع في ويست إيغ الآن؛ القطارات الكهربائية، تحمل الرجال، متجهين للمنازل" (١٠١ ؛فصل ٥).

إنه الموضوع العالمي للحنين غير المحقق، هذا الموضوع الممثل بقوة عبر صور الرواية الرائعة هو الذي جعل رواية "جاتسبي العظيم" عملا فنياً مميزاً. كما قال الناشر تشارلز سكريبنر الثالث Charles Scribner III عن الرواية عام ١٩٩٢، "تبقى مكانة هذه الرواية حتى يومنا هذا، على قائمة سكريبنر الأفضل مبيعا بلا منازع" (٢٠٥) لأنها تتحدث عن شيء عميق في قلب التجربة الإنسانية: الحنين غير المحقق القابع في صميم الحالة الإنسانية. مثل صوت ديزي، الذي "شد جاتسبي بدفئه الحميم المتقلب لأنه لم يستطع أن يحلم بأكثر من ذلك"، الكآبة الشاعرية للحنين غير المحقق هو "أغنية ميتة" (١٠١ ؛فصل ٥)، و رواية فيتزجيرالد الرائعة قد حصلت عليها كما لم تفعل أية رواية أخرى.

أسئلة لمزيد من التدريب: تطبيق النهج النقدي الجديد على أعمال أدبية أخرى

الأسئلة التالية معدّة لتكون نماذج يمكن أن تساعدك على استعمال نظرية النقد الجديدة لتفسير الأعمال الأدبية التي يشيرون إليها أو لتفسير نصوص أخرى تختارها.

١- في "العاصفة" The Storm لكايت تشوبين (١٨٩٨)، كيف تدعم صور الطبيعة و وجهات النظر موضوع الظروف الفردية، بينما لا تحدد القواعد التجريدية الصواب والخطأ، الصحيح و غير الصحيح؟

٢- في "المطاردة" The Chase لألبيرتو مورافيا (١٩٦٧)، كيف يدعم تشخيص الراوي، و المشاهد الافتتاحية و الختامية للقصة، واستعمال صور الطبيعة موضوع الخيانة الزوجية باعتبارها شكلاً من المسافة العاطفية التي تشير إلى نهاية الحميمية في الزواج؟

٣- في "الزنجي يتحدث عن الأنهار" The Negro Speaks of Rivers للانغستون هيوز (١٩٢٦) كيف يستخدم المؤلف التلميح الجغرافي، و التاريخي، والإنجيلي، بالإضافة إلى صور الطبيعة، لتقديم موضوعه عن العرق الزنجي؟ كيف يمكنك الحديث عن هذا الموضوع؟

٤- في مسرحية "موت بائع متجول" لآرثر ميلر (١٩٤٩)، كيف يساعد المكان على خلق العاطفة تجاه ويلي كضحية لقوى تفوق قدرته، و الذي يسهم في موضوع أن الحاجات الشخصية غالبا ما يجري التضحية بها من أجل مطالب المجتمع؟

٥- في "الدرس" The Lesson لتوني كيد بامبارا Toni Cade Bambara (١٩٧٢)، كيف يُروى موضوع الطقوس المقترح من وجهة نظر الرواية، ونبرة صوت الراوي و استعمال اللغة العامية، والصور المستعملة لوصف متجر الألعاب و استجابة الأطفال معه؟ ما الموضوع الذي تعتقد أنه متضمن في تحليلك لهذه العناصر الشكلية؟ هل يتراجع ذلك الموضوع على حساب تصوير الرواية لشخصية الراوي؟ كيف؟ (إن لم يكن كذلك، حاول العثور على موضوع تدعمه كل هذه العناصر الشكلية.)

ملاحظات

١- يعترف معظم النقاد الأدبيين اليوم، بصرف النظر عن توجهاتهم النظرية، أن مفهوم نظرية النقد الجديد عن "المغزى العالمي" أمر مزيف، ومؤذ أيضاً، لأن اعتبار نص على أنه "عالمي" أمر تحدده تجربة الذكر الأمريكي الأبيض، و هو الأمر الذي غالباً ما يكون مقتصراً على تلك التجربة.

٢- لنقاشات مشابهة، انظر مثلاً كارترايت، و تشيس، و ديلون، و جروس، و هارت، و لو فوت، وموور، و ناش، و ستيرن، و تريلينغ.

٣- نجد النظرة القائلة أن جاتسبي يشترك بفساد هذا العالم عند كل من بروكلي، و دايسون، و فوسيل.

For further reading:

Brooks, Cleanth. The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. New York: Reynal & Hitchcock, 1947. (See especially “Gray’s Storied Urn,” 96–113; “Keats’ Sylvan Historian: History without Footnotes,” 139–52; and “The Heresy of Paraphrase,” 176–96.)

Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren. Understanding Fiction. 1943. 2nd ed. New York: Appleton-Century-Crofts, 1959. (See especially “Letter to the Teacher,” xi–xx; and “What Theme Reveals,” 272–78.)

———. Understanding Poetry. 1938. 4th ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1976. (See especially “Poetry as a Way of Saying,” 1–16; “Tone,” 112–15; and “Theme, Meaning, and Dramatic Structure,” 266–70.)

Litz, A. Walton, Louis Menand, and Lawrence Rainey, eds. Modernism and the New Criticism. Vol. 7. The Cambridge History of Literary Criticism. New York: Cambridge University Press, 2000.

Spurlin, William J., and Michael Fischer, eds. The New Criticism and Contemporary Literary Theory: Connections and Continuities. New York: Garland, 1995.

Wellek, Rene, and Austin Warren. Theory of Literature. 1949. 2nd ed. New York: Harcourt, Brace and World, 1956. (See especially “Image, Metaphor, Symbol, Myth,” 175–201.)

Wimsatt Jr., W. K. The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press, 1954. (See especially “The Intentional Fallacy,” 3–18; “The Affective Fallacy,” 21–39; “The Structure of Romantic Nature Imagery,” 103–16; and “Explication as Criticism,” 235–51.)

For advanced readers:

Blackmur, R. P. The Lion and the Honeycomb: Essays in Solicitude and Critique. New York: Harcourt Brace, 1955.

Davis, Todd F., and Kenneth Womack. Formalist Criticism and Reader-Response Theory. New York: Palgrave, 2002.

Eliot, T. S. Selected Prose of T. S. Eliot. Ed. Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975. (See especially “Tradition and the Individual Talent,” 37–44; and “Hamlet,” 45–49.)

Empson, William. Seven Types of Ambiguity. New York: Noonday, 1955.

Jancovich, Mark. The Cultural Politics of the New Criticism. New York: Cambridge University Press, 1993.

Krieger, Murray. The New Apologists for Poetry. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1956.

Ransom, John Crowe. The New Criticism. New York: New Directions, 1941.

Richards, I. A. Coleridge on Imagination. New York: W. W. Norton, 1950.

Wimsatt Jr., W. K., ed. Explication as Criticism: Selected Papers from the English Institute, 1941–1952. New York: Columbia University Press, 1963. (See especially Cleanth Brooks’s “Literary Criticism: Marvell’s ‘Horatian Ode,’ ” 100–130; Douglas Bush’s “John Milton,” 131–45; and Lionel Trilling’s “Wordsworth’s ‘Ode’: Intimations of Immortality,” 175–202.)

Notes:

1. Most literary critics today, regardless of their theoretical orientation, acknowledge that New Criticism’s concept of “universal significance” was bogus, even harmful, because a text’s “universality” was determined by, and thus too often limited to, white male American experience.

2. For similar arguments, see, for example, Cartwright, Chase, Dillon, Gross, Hart, Le Vot, Moore, Nash, Stern, and Trilling.

3. The view that Gatsby shares the corruption of his world is held, for example, by Bruccoli, Dyson, and Fussell.

Works cited:

Austen, Jane. Sense and Sensibility. 1811. New York: Alfred A. Knopf, 1992.

Bewley, Marius. “Scott Fitzgerald’s Criticism of America.” Sewanee Review 62 (1954): 223–46. Rpt. in Modern Critical Interpretations: F. Scott Fitzgerald’s The Great Gatsby. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1986. 11–27.

Bruccoli, Matthew J. Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald. New York: Harcourt, 1981.

Burnam, Tom. “The Eyes of Dr. Eckleburg: A Re-Examination of The Great Gatsby.”

College English 13 (1952). Rpt. in F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays. Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 104–11.

Cartwright, Kent. “Nick Carraway as Unreliable Narrator.” Papers on Language and Literature 20.2 (1984): 218–32.

Chase, Richard. “The Great Gatsby”: The American Novel and Its Traditions. New York: Doubleday, 1957. Rpt. in The Great Gatsby: A Study. Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner’s, 1962. 297–302.

Chopin, Kate. “The Storm.” 1898. The Complete Works of Kate Chopin. Ed. Per Seyersted. Baton Rouge: Louisiana State University, 1970.

Clifton, Lucille. “There Is a Girl Inside.” 1977. Good Woman: Poems and a Memoir, 1969–1980. Rochester, N.Y.: BOA Editions, 1987. 170.

Coleridge, Samuel Taylor. “The Rime of the Ancient Mariner.” 1797. Romantic and Victorian Poetry. 2nd ed. Ed. William Frost. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1961. 122–39.

Dillon, Andrew. “The Great Gatsby: The Vitality of Illusion.” Arizona Quarterly 44.1 (1988): 49–61.

Dyson, A. E. “The Great Gatsby: Thirty-Six Years After.” Modern Fiction Studies 7.1 (1961). Rpt. in F. Scott Fitzgerald: A Collection of Essays. Ed. Arthur Mizener.

Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 112–24.

Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby. 1925. New York: Macmillan, 1992.

Fussell, Edwin. "Fitzgerald's Brave New World." ELH, Journal of English Literary History 19 (1952). Rpt. in F. Scott Fitzgerald: A Collection of Critical Essays. Ed. Arthur Mizener. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1963. 43–56.

Gallo, Rose Adrienne. F. Scott Fitzgerald. New York: Ungar, 1978.

Gross, Barry Edward. "Jay Gatsby and Myrtle Wilson: A Kinship." Tennessee Studies in Literature 8 (1963): 57–60. Excerpted in Gatsby. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1991. 23–25.

Hart, Jeffrey. " 'Out of it ere night': The WASP Gentleman as Cultural Ideal." New Criterion 7.5 (1989): 27–34.

Hemingway, Ernest. "Big Two-Hearted River." 1925. The Short Stories. New York: Scribner's, 1997.

Keats, John. "Ode on a Grecian Urn." 1820. Romantic and Victorian Poetry. 2nd ed. Ed. William Frost. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1961. 236–37.

Le Vot, Andre. F. Scott Fitzgerald: A Biography. Trans. William Byron. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1983.

Melville, Herman. Moby Dick. 1851. New York: Signet, 1980.

Miller, Arthur. Death of a Salesman. New York: Viking, 1949.

Moore, Benita A. Escape into a Labyrinth: F. Scott Fitzgerald, Catholic Sensibility, and the American Way. New York: Garland, 1988.

Moravia, Alberto. "The Chase." 1967. Literature: The Human Experience. 6th ed. Eds. Richard Abcarian and Marvin Klotz. New York: St. Martin's, 1966. 492–95.

Morrison, Toni. Beloved. New York: Alfred A. Knopf, 1987.

——— The Bluest Eye. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1970.

Nash, Charles C. "From West Egg to Short Hills: The Decline of the Pastoral Ideal from The Great Gatsby to Philip Roth's Goodbye, Columbus." Philological Association 13 (1988): 22–27.

Scribner, Charles, III. "Publisher's Afterword." The Great Gatsby. 1925. F. Scott Fitzgerald. New York: Simon & Schuster, 1995. 195–205.

Stern, Milton R. The Golden Moment: The Novels of F. Scott Fitzgerald. Urbana: University of Illinois Press, 1970.

Trilling, Lionel. "F. Scott Fitzgerald." The Liberal Imagination. New York: Viking, 1950. 243–54. Rpt. in The Great Gatsby: A Study. Ed. Frederick J. Hoffman. New York: Scribner's, 1962. 232–43.

Wharton, Edith. The House of Mirth. 1905. New York: Scribner's, 1969.